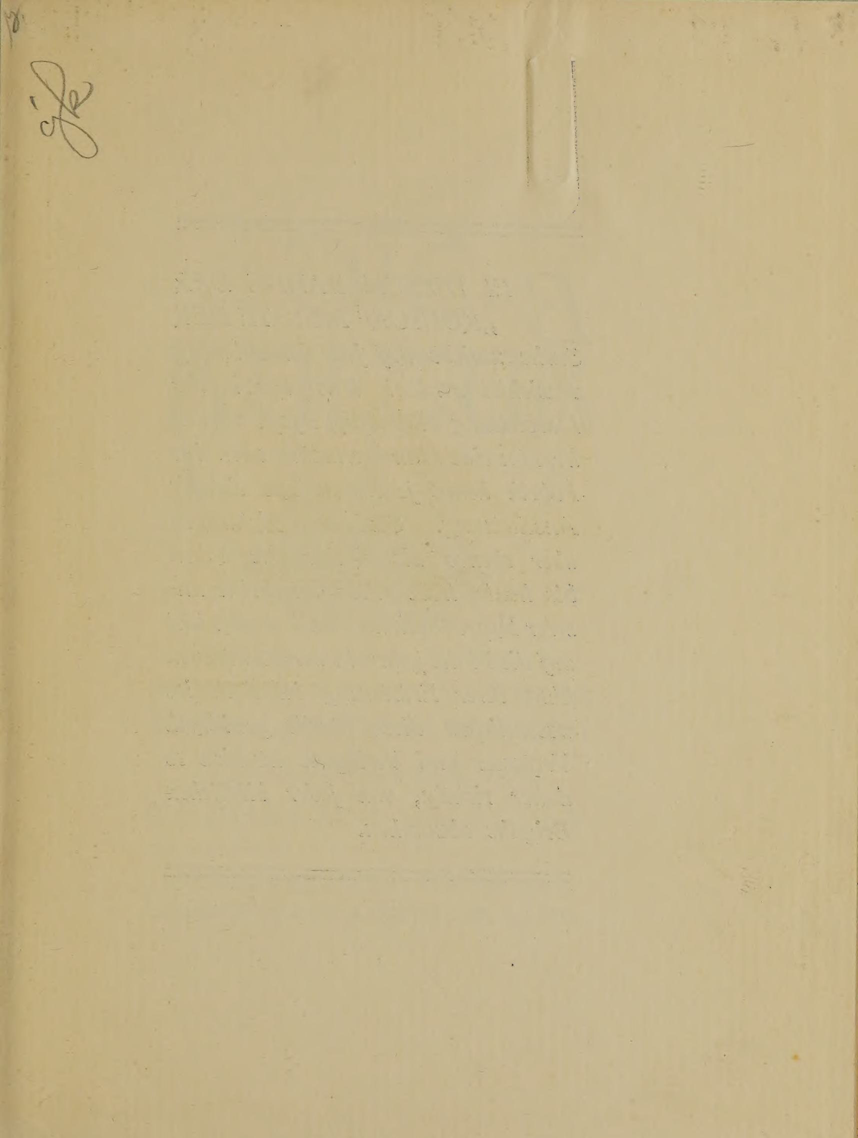
DIE KULTUR

·HERAUSGEGEBEN·VON·
·CORNELIUS·GURLITT·



MARQUARDT & CO
VERLAGSANSTALT·BERLIN·W


EX-LIBRIS.



BEI DIESEM BANDE DER „KULTUR“ MUSSTE DER Sache zuliebe auf jede Illustrierung verzichtet werden. Was etwa in der Darstellung bildmäßig erfaßt werden könnte: eine Handwerkstätte oder eine Fabrik kennt jederman aus eigener Anschauung. Soziale Beziehungen aber ebenso wie Kulturwerte haben bis heute, trotz aller Fortschritte unserer Reproduktionstechnik noch nicht auf die Platte gebracht werden können. Und ihrer Erörterung ist doch im wesentlichen diese Studie gewidmet. Verfasser und Verlegern erschien es daher richtig, von jeder bildlichen Beigabe abzusehen.



SAMMLUNG ILLUSTRIERTER
EINZELDARSTELLUNGEN
HERAUSGEGEBEN VON
CORNELIUS GURLITT

SECHSUNDZWANZIGSTER UND
SIEBENUNDZWANZIGSTER BAND





KUNSTGEWERBE UND KULTUR

VON

WERNER SOMBART



MARQUARDT & CO. VERLAGSANSTALT
G. M. B. H., BERLIN W 50

HERAUSGEGEBEN VON CORNELIUS GURLITT

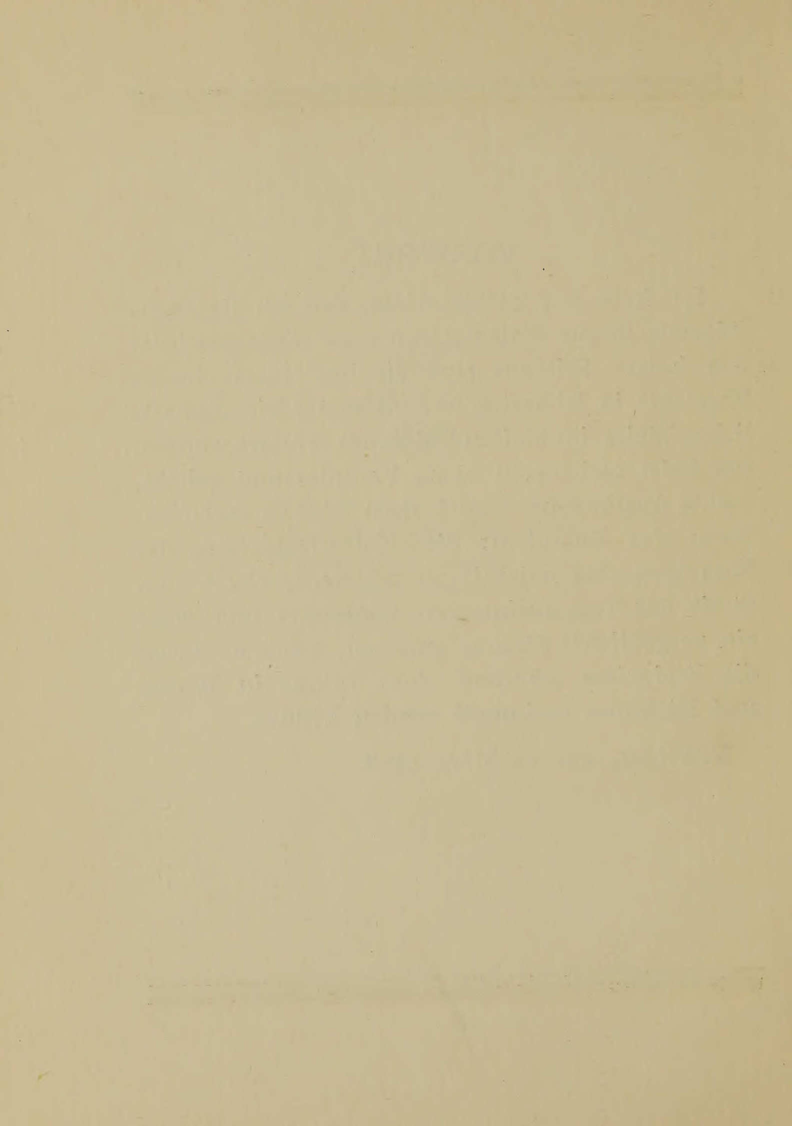
5


DIE
KULTUR

VORWORT

Ich habe nur zu bemerken, daß ich die nachfolgende Studie Weihnachten 1906 niedergeschrieben habe. Seitdem sind die hier besprochenen Probleme in lebhafter und oft genug leidenschaftlicher Weise im breiten Publikum erörtert worden. Ich habe gleichwohl keine Veranlassung gehabt, meine Ausführungen zu ändern oder zu ergänzen. Denn das Bemühen: die Kulturbedeutung des Kunstgewerbes objektiv zu schildern, bleibt vom Streit der Tagesmeinungen unberührt und wäre ein vergebliches Streben gewesen, wenn es durch die Ereignisse während eines Jahres in Wesen und Richtung beeinflußt werden könnte.

Breslau, am 22. März 1908.



INHALT





I. WAS IST KUNSTGEWERBE?



IE ES DER DEUTSCHE NAME in seiner Zusammensetzung treffend ausdrückt: Kunstgewerbe ist eine Verbindung von Kunst — genauer: bildender Kunst — und Gewerbe — genauer: gewerblichen Gegenständen. Ist eine Vereinigung künstlerischer Intentionen mit Dingen, die irgend einem Gebrauchszweck dienen sollen. Oder wie es die französische Sprache faßt: Kunstgewerbe ist „angewandte Kunst“, arts appliquées. Im Kunstgewerbe vermählt sich das Schöne mit dem Nützlichen. Verschmelzen sich die schöne Form, die sinnfällige Gestaltung mit der Zweckmäßigkeit. Was eine Notdurft befriedigen soll, erscheint umkleidet mit dem Zauber zwecklosen Spiels. Was künstlerischer Eingebung sein Dasein verdankt, will daneben noch einem Gebrauchszweck dienen.

Aber so klar auch dieser Sinn erscheinen mag, den wir dem Worte Kunstgewerbe unterlegen, so schwierig ist es, nun genauer zu bestimmen,

welches denn das Reich des Kunstgewerbes sei: wo Kunstgewerbe anzutreffen sei, wen wir als „Kunstgewerbetreibenden" anzusprechen haben. Ja, wenn wir genauer hinschauen, erweist es sich überhaupt als unmöglich, ein bestimmtes Gebiet menschlicher Tätigkeit abzugrenzen und zu sprechen: dies ist das Kunstgewerbe. Wie wir sagen: dies ist die Bäckerei und das die Schneiderei.

Mir scheint es zunächst ein müßiges Unterfangen, das Kunstgewerbe von der Kunst oder wie man in solchen Fällen hinzuzusetzen pflegt: der hohen Kunst begriffsmäßig grundsätzlich scharf und nach objektiven Kriterien absondern zu wollen. Man könnte nur sagen: ein kunstgewerblicher Gegenstand dient einem Zweck außer dem, die künstlerischen Ideen zum Ausdruck zu bringen; ein Kunstwerk will nur diesem einen Zweck dienen. Es ist Selbstzweck.

Aber so einwandfrei dem oberflächlichen Beschauer diese Unterscheidung erscheinen mag: sie erweist sich als ungenügend, als unklar, sobald wir ein wenig tiefer blicken. Diente das jüngste Gericht in der sixtinischen Kapelle, dienen die Gemälde des Raphael in den Stanzen des

Vatikans, dienten die Schützenbilder des Hals nicht ebensosehr „Gebrauchszwecken“ wie ein Thronsessel im Dogenpalast oder ein Triptychon an einem Altar oder ein Götterbild des Phidias im athenischen Tempel? Dem Zwecke des Schmuckes, der Erinnerung, der Weihe, der Gottesverehrung? Gibt es irgendein Kunstwerk, das völlig „zwecklos“ wäre? Nicht bestimmt, einen öffentlichen Platz oder einen Saal oder ein Dachkämmerchen zu „zieren“? Und wenn man das „Original“, das irgend einem solchen Zwecke dient, nicht als kunstgewerblichen Gegenstand betrachten wollte: wie ist es mit der Kopie? mit der Reproduktion? Ist die zweite, dritte Wiederholung des Marmorbildes noch ein Kunstwerk, die tausendste Wiedergabe in Gips aber ein Gegenstand des Kunstgewerbes? Ist die Originalradierung ein Kunstwerk oder Kunstgewerbe? Was ist eine photographische Reproduktion? Wird ein Kunstwerk zum kunstgewerblichen Gegenstand, wenn es (zufällig) einem andern Zweck dient: einen Brunnen zu krönen; einen Grenzstein zu bilden? einer Bank als Lehne zu dienen? Die Übergänge zwischen „hoher Kunst“

und Kunstgewerbe sind vielmehr fließend. Und wir werden noch sehen, wenn wir unsern Blick in die Geschichte zurückwenden, daß es erst unserer Zeit vorbehalten war, die Grenze zu ziehen und sich den Unterschied, ja wie einige wollen den unüberbrückbaren Gegensatz zum Bewußtsein zu bringen. Woraus wohl mancher Segen für unsere Kultur, aber auch mancher Schaden entsprungen ist, wie gerade die letzte Generation einzusehen begonnen hat.

Aber ich glaube: auch innerhalb der Welt der Gebrauchsgegenstände wird sich nach objektiver Kriterie schwer ein Gebiet absondern lassen, das wir dem Kunstgewerbe ein für allemal zuweisen, ein anderes, das wir ihm ein für allemal verschließen könnten. Das kunstgewerbliche Schaffen kann auf allen Gebieten gewerblicher Produktion sich betätigen. Es gibt keinen Gegenstand, der grundsätzlich nicht Gegenstand des Kunstgewerbes sein könnte. Eine Monstranz und ein Altar so gut wie ein Strumpfband und eine Bartbinde.

Und doch: trotz aller dieser Deduktionen haben wir ein Gefühl, daß irgendwo eine Sphäre des Kunstgewerbes liege, die vielleicht nicht scharf

sich gegen Nachbargebiete abgrenzen läßt (was ja nirgends der Fall ist), die aber doch ein ganz bestimmtes, mit deutlichen Wahrzeichen von andern getrenntes Gebiet menschlicher Kultur darstelle. Wir wollen, daß man unterscheidet zwischen einem Gemälde von Rembrand und einem schön geschnitzten Schrank, aber auch zwischen diesem und einem Telegraphendraht. Ich denke, dieses sichere Gefühl stammt daher, daß wir in unserer Wertung der verschiedenen Kulturzwecke diese in eine Rangordnung bringen; daß wir eine Hierarchie der Zwecke schaffen und demnach auch die Gegenstände beurteilen, die der Erfüllung dieser Zwecke dienen sollen. Es ist in unserm Bewußtsein ein anderes, ob wir einem Gotte opfern oder unsern Hunger stillen. Und wir werten unwillkürlich die Dinge, die höheren Zwecken dienen, höher als die, die niedere Zwecke verwirklichen helfen.

Aber wir verlangen auch die Durchdringung eines Gebrauchsgegenstandes mit Schönheit mehr oder weniger kräftig, je höher oder niedriger er auf der Stufenleiter unserer Werthierarchie steht.

So kommen wir zunächst dazu, die Schöpfung

eines Künstlers, die rein künstlerischer Schaffenslust entsprungen ist, die nur die Ideen vergegenständlichen soll, die der Künstler in seiner Seele barg, die also „rein künstlerischen Zwecken“ dient, ein Kunstwerk zu nennen, auch wenn es in Wirklichkeit noch Nebenzwecken dient.

Man könnte aus dem Standbild des Colleoni einen Brunnen machen und Rodins Kuß in eine Blumenvase verwandeln: wir würden sie immer noch als Kunstwerke, nicht als kunstgewerbliche Gegenstände ansehen.

Umgekehrt sondern wir — man möchte sagen: nach unten — Gebiete gewerblicher Produktion ab, in denen wir kunstgewerbliches Schaffen nicht suchen, aber auch nicht zu finden wünschen. Selbstverständlich fallen alle Produktionsmittel (Güter, die nur zur weiteren Produktion dienen) aus. Innerhalb der Sphäre der Genußgüterproduktion rechnen wir meistens diejenigen nicht zum Kunstgewerbe, in denen die Gegenstände reinster Notdurft hergestellt werden. Freilich: hier ist die Abgrenzung noch schwieriger. Aber es läßt sich wohl ungefähr dieses mit einiger Gewißheit aussagen:

Je kürzeres Leben einem Gegenstand beschieden ist, desto weniger eignet er sich zu künstlerischer Gestaltung.

Je größer die Notdurft ist, die wir mit einem Gegenstand befriedigen, desto weniger wollen wir ihn schön oder vertragen wir ihn schön.

Ebenso: je schmutziger die Hantierung ist, die wir mit einem Gegenstande vornehmen, desto geringer erachten wir ihn qualifiziert für kunstgewerbliche Tätigkeit.

Das wird an einigen Beispielen deutlich.

Die Nahrungsmittel sind bisher nur selten Gegenstand des Kunstgewerbes gewesen: bis auf die geschmückten Schüsseln bei unsern Prunkmahlen oder die kunstvollen Torten und Baumkuchen unserer Konditoren haben wir nur geringe Ansätze kunstgewerblichen Schaffens auf dem Gebiete der Bäckerei, oder der Fleischerei, der Wurstfabrikation oder der Käsebereitung. Wohl weil diese Gegenstände nur einem flüchtigen Zwecke dienen, oder weil wir es geschmacklos finden, wenn wir Würste oder Käse nach Zeichnungen von Olbrich oder Riemerschmied herstellen wollten.

Wir wollen auch Leibbinden und Klosettbürsten nicht in Schönheit genießen, obwohl sie dauerhafter als Wurst und Käse sind: weil sie die größte Notdurft befriedigen, oder weil mit ihnen gar schmutzige Verrichtungen vorgenommen werden. Wir wollen manchen Gegenstand so wenig wie möglich sehen, wir wollen ihn verstecken, wir wollen fingieren, daß wir ihn überhaupt nicht gebrauchen: ein Gegenstand dieser Art kann — guten Geschmack vorausgesetzt — nie Gegenstand kunstgewerblicher Produktion sein. Aber auch keine Dynamitpatrone.

Ein Grenzgebiet kunstgewerblicher Produktion ist unsre Kleidung. Die „modernen" Frauen versuchen sie in ihrer Totalität dem Einfluß des Künstlers zurückzuerobern. Mir ist zweifelhaft, ob das gelingen wird. Die Kleidung ist nur in einzelnen Bestandteilen einer Durchdringung mit künstlerischem Geiste zugänglich: wo sie reiner Schmuck wird. Deshalb Krawatten und Westen der Männerkleidung sich eher als Tummelplatz kunstgewerblicher Tätigkeit eignen, als Stiefel und Unterhosen. Geschmeide mehr als die Kleidung selbst. Prunkkleider mehr als Alltagskleider.

Aber das eigentliche Feld kunstgewerblichen Schaffens ist doch bisher immer gewesen und wird es immer bleiben: die Wohnung mit allem Hausgerät: mit Möbeln und Stoffen, mit Gläsern und Tellern, Lampen und Büchern.

Weil hier Gegenstände von Dauer gebraucht werden. Weil hier die Notdurft nicht so deutlich hervortritt. Weil hier die Sphäre ist, wo der Mensch nach des Tages Last und Hitze ausruhen will, wo er in Behaglichkeit und Schönheit genießen will. Unwillkürlich denkt man an Hausgerät und Schmuck vor allem, wenn man vom Kunstgewerbe spricht.

Ja, man hat geradezu das Kunstgewerbe eine Schwester der Architektur genannt, die „die Aufgabe habe, die von der Baukunst geschaffenen Räume zu schmücken und wohnlich zu machen". „Sie setzt gleichsam das Werk der Baukunst fort, entspringt demselben Bedürfnisse und folgt denselben Prinzipien der Zweckmäßigkeit" (Ludwig Pfau).

Eine ähnliche Auffassung hat Julius Lessing, wenn er in seiner Schrift „Das Kunstgewerbe als Beruf" als wichtige Kunstgewerbe folgende

aufführt: Dekorationsmalerei, Glasmalerei, Porzellanmalerei, Modelleure, Stempelschneider, Musterzeichner, Gobelinwirkerei, Goldschmiede, Silberschmiede, Graveure, Formenstecher, Juweliere, und als „Organe des Architekten“: Tischler, Tapezierer, Schlosser.

Auch hier sind die Gebiete, auf denen vornehmlich eine kunstgewerbliche Tätigkeit anerkannt wird: das Hausgerät (im weitesten Sinne) und der (weibliche) Schmuck.

Also ließe sich doch ein Gebiet menschlichen Schaffens abgrenzen, auf dem das Kunstgewerbe haust?

Wir müßten die Frage verneinen, wenn wir die Abgrenzung nach objektiven Kriterien vornehmen wollten. Wir können sie bejahen, wenn wir subjektives Ermessen darüber entscheiden lassen, wo Kunstgewerbe anfängt, wo es aufhört. In der Tat ist dort Kunstgewerbe, wo das Streben besteht, einen Gebrauchsgegenstand nicht nur zweckmäßig, sondern auch schön zu gestalten.

Genau genommen bedeutet also „Kunstgewerbe“ ein Programm, ein Leitmotiv, eine Maxime des Inhalts: bestimmte Betätigungen im

Menschenleben: künstlerisches Schaffen und Gebrauchsgüterherstellung zu vereinigen. Bedeutet es den Wunsch, jene Verbindung von Zweckmäßigkeit und schöner Form (von der wir ausgingen als dem Wortsinn des Wortes Kunstgewerbe) in Wirklichkeit vorzunehmen. Und überall, wo wir diesem Streben begegnen, haben wir kunstgewerbliche Tätigkeit vor uns. Sie ist grundsätzlich nicht auf ein bestimmtes Gebiet menschlichen Schaffens beschränkt, wenn auch unsere verschiedene Wertung der Zwecke, die wir mit den Gegenständen unseres Gebrauchs verwirklichen wollen, üblicherweise Sphären kunstgewerblicher Betätigung mehr oder weniger deutlich abgrenzt.

Ich möchte noch mit einem Worte darauf hinweisen, daß Kunstfertigkeit und Kunstgewerbe keineswegs gleichbedeutend sind. An dem Unterschiede, der zwischen diesen beiden Begriffen obwaltet, vermag man am besten zu erkennen, was es denn nun eigentlich mit dem kunstgewerblichen Schaffen für eine Bewandtnis habe.

Mit Kunstfertigkeit wird jede schwierige, hohe Geschicklichkeit erheischende Arbeit geleistet: auch wenn dem Arbeiter die Absicht der schönen

Gestaltung völlig fern liegt. Es gehört ein hohes Maß von Kunstfertigkeit dazu, eine große Linse in den Zeißschen Werkstätten zu schleifen, eine Präzisionswage zu bauen, eine wohlklingende Geige zu fertigen. Aber keine dieser Vornahmen möchten wir als kunstgewerbliche bezeichnen, wenigstens solange nicht, als nicht die Absicht der schönen Gestaltung bei der Werkschöpfung zugrunde lag. Wenn große Geigenbauer auch schöne Formen in ihren Geigen erstrebten (von den Geigen des Stradivari sagte man, daß sie die Anmut und Hoheit eines von Meisterhand gezeichneten griechischen Frieses besitzen), so übten sie ein Kunstgewerbe aus, aber nur um dieses Strebens willen, nicht weil sie nach den Gesetzen der Akustik, Mathematik, Maß- und Zeichenkunst wohltönende Geigen zu erzeugen vermochten.

Das dem Kunstgewerbe eigentümliche Problem ist nun wohl dieses: wie ist die Vereinigung von Kunst und Gewerbe möglich? unter welchen Bedingungen wird die künstlerische Behandlung gewerblicher Produktion eintreten, wann und wie wird sie ihren stärksten Grad erreichen.

Dieses Problem kann von zwei Seiten her

erörtert werden, eben von den beiden Seiten, die das Kunstgewerbe hat. Vom Standpunkt der Kunst (und Technik) aus und vom Standpunkt des Gewerbes (oder der Wirtschaft) aus. Zahlreich sind die Versuche, das Problem des Kunstgewerbes vom künstlerischen und technischen Standpunkt aus zu behandeln. Während meines Wissens noch kein gründlicher Versuch unternommen wurde (abgesehen von dem, was ich in meinem „Modernen Kapitalismus" über den Gegenstand ausgesagt habe) dem ökonomischen Problem des Kunstgewerbes gerecht zu werden. Dieses aber würde alles umfassen, was das kunstgewerbliche Schaffen mit der Wirtschaft verknüpft. Es würde genauer gesprochen die Frage sein: wie wird die künstlerische Gestaltung gewerblicher Erzeugnisse durch bestimmte Wirtschaftsweisen ermöglicht, vereitelt, gehemmt, gefördert. Die Wirtschaftsweisen aber üben dadurch ihren Einfluß auf das kunstgewerbliche Schaffen, daß sie die Daseinsbedingungen sowohl der kunstgewerblichen Produzenten wie ebenso der kunstgewerblichen Konsumenten bestimmen. Es muß von entscheidender Bedeutung für Auswahl und Art

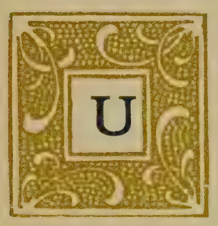
kunstgewerblicher Arbeit sein: wie die Kunstgewerbetreibenden ihren Unterhalt gewinnen, von welchen Triebkräften die kunstgewerbliche Produktion bestimmt ist, welche verschiedenen Kategorien von Arbeitern, leitenden oder ausführenden, selbständigen oder abhängigen bei der Herstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse beschäftigt sind; ebenso aber auch wie das Wesen derer ist, die die kunstgewerblichen Gegenstände gebrauchen: ob es Könige oder Börsenmänner, Nabobs oder Postsekretäre sind. Das alles bestimmt die wirtschaftliche Struktur, bestimmt das Wirtschaftssystem.

Ich will nun in den folgenden Zeilen versuchen, diese Bestimmtheit kunstgewerblichen Schaffens durch die eigenartige Gestaltung der Wirtschaftsweise festzustellen. Was mir am ehesten gelingen wird, wenn ich die wichtigsten Wirtschaftsepochen und ihre Bedeutung für das Kunstgewerbe dem Leser in großen Linien vorzeichne.



II. WIRTSCHAFT UND KUNSTGEWERBE

1. DIE ANFÄNGE DES KUNSTGEWERBES



NERMESSLICH LANGE ZEITräume hat die Menschheit in Geschlechts- oder Nachbarschaftsverbänden gelebt, die sich wirtschaftlich selbst genügten, das heißt alle Güter erzeugten, deren sie bedurften. Wie heute noch die Naturvölker am Nordpol oder im Feuerlande leben. Da fallen also Produzenten und Konsumenten zusammen. Auch alle gewerblichen Erzeugnisse werden innerhalb dieses Kreises für die Stammes- oder Familiengenossen hergestellt: von den Frauen die Kleidung, von allen Männern ohne Unterschied die groben Stücke, von einzelnen kunstfertigen Arbeitern die feineren oder technisch schwierigeren Gegenstände: die Schmiedearbeiten, Töpferarbeiten usw.

In diesen Verbänden hat sich die Technik der Gütererzeugung von den ersten Anfängen, da man das Werkzeug schuf und das Feuer zu nützen lernte, bis zu beträchtlicher Fertigkeit entwickelt:

im langsamen, unendlich langsamen Werdegang, durch Tasten und Versuchen, durch Unterweisung des Lehrlings durch den Meister, in unmerklicher Anhäufung der einzelnen Kenntnisse und Geschicklichkeiten von Generation zu Generation, bei häufigem Verlust dessen, was schon einmal besessen und bekannt gewesen war von technischem Können und Wissen. In diesen Verbänden ist auch alles erwachsen, was wir Kunst nennen und somit liegen auch alle Anfänge des Kunstgewerbes in diesen, wie wir sie nennen, eigenwirtschaftlichen Verbänden, in denen alles für den Bedarf der Genossen selbst erzeugt wird. In stiller Winterszeit, wenn die Feldarbeit ruhte, wird sich die Arbeit den kunstvolleren gewerblichen Erzeugnissen zugewandt haben. Und als zum ersten Male ein Mensch der Steinzeit das Bild des Walrosses in seinen Speer eingrub oder die Frau die Federn des bunten Vogels zu einem Schmuck des Gürtels zusammensteckte, war das Kunstgewerbe geboren. Es ist so alt wohl fast, wie alle menschliche Kultur. Denn die Lust sich zu schmücken, die Freude an der schönen Gestaltung scheinen mit dem Menschen erwachsen zu sein.

Volkskunst nennen wir, was wir heute noch von diesem primitiven Kunstgewerbe vorfinden und häufig genug wegen seiner Originalität, wegen seiner Schönheit und namentlich Echtheit bewundern.

Die Einwirkung der eigentümlichen Wirtschaftsverfassung auf die Entfaltung des Kunstgewerbes liegt auf der Hand. Da Konsument und Produzent identisch sind, das heißt also jeder für sich selber arbeitet, für seinen eigenen Bedarf, so ist dieser zusammen mit dem Ausmaß des eigenen Könnens entscheidend für Maß und Art kunstgewerblichen Schaffens. Die Veranlagung des Volksstammes für die künstlerische Gestaltung, sein Sinn für Schmuck und Glanz sind in erster Reihe maßgebend. Und sie einmal gegeben, ist es denn vor allem der Reichtumsgrad, der über die Gestaltung der gewerblichen Produktion entscheidet. Da die Verschönerung der Gebrauchsgegenstände, die Ausschmückung der Güterwelt erst möglich ist, wenn die Befriedigung der Notdurft ein wenig Muße übrig läßt, so wird die Durchtränkung der gewerblichen Produktion mit künstlerischen Ideen um so mehr sich vollziehen,

je größer die Muße, das heißt je höher (alle andern Umstände sonst gleich gesetzt) der Reichtumsgrad ist. Vor allem ist dieser ältesten Epoche eigen das organische, langsame Werden aller Verfahrungsweisen, die langsame, bedächtige und darum sorgsame Produktion. Man macht, was man kann und nimmt sich alle Zeit dazu: der japanische Lackarbeiter, der persische Teppichweber: sie basteln Monate und Jahre an dem einzelnen Stück, nur bedacht, es so vollkommen zu gestalten, wie ihre Kunst es zuläßt.

Bestimmte Gebiete, auf denen vornehmlich das kunstgewerbliche Schaffen sich betätigte, gibt es keine. Wahllos wird bald dieser bald jener Gegenstand geschmückt: bald ein Paar Stiefel, bald ein Götzenbild. Die Rangordnung der Werte ist noch nicht stabiliert. Alles ist „Kunstgewerbe", wenn Raum und Zeit es heischen und zulassen.

Diese Art der Produktion: Produktion für den eigenen Bedarf hat für die Entwicklung gerade der feineren gewerblichen Tätigkeit, der kunstgewerblichen, in unserm europäischen Kulturkreise eine besondere Bedeutung gewonnen in

einer ganz einzigen Form, nämlich der Klosterwirtschaft während des frühen Mittelalters. Über diese will ich noch ein paar Worte bemerken.

* * *

2. AUS DER KLOSTERWERKSTÄTTE

Als die römische Welt in Trümmer gegangen war und ehe denn aus den Söhnen der germanischen Wälder sich eine neue Kultur aufzubauen begonnen hatte, waren es die Stätten fromm-einsiedlerischen Lebens: die Klöster, in denen sich die höheren Formen eines gesitteten Daseins erhielten, in denen vor allem auch das künstlerische und technische Können sich vor dem Untergange rettete. Inmitten der unwirtlichen Wälder siedelten eine Anzahl mutiger und gottergebener Leute, bauten sich selbst die Wohnung, bestellten selbst das Feld, schmückten selbst ihre Kirchen aus und bildeten so, inmitten der allgemeinen Wüstenei und Barbarei, Inseln einer höheren Kultur. In diese Klostergemeinschaften flüchtete sich aus der alten Welt alles, was sich den Sinn für feinere Lebensgestaltung bewahrt

hatte, flüchteten sich vor allem wohl auch die talentvollen Künstler und die geschickten Handwerker, die anderswo keine Daseinsmöglichkeit mehr sahen, flüchtete sich immer wieder, ehe die Städte zur Entwicklung gelangten, was auf dem Lande die Kraft etwas Besseres zu leisten in sich fühlte. So wurden die Klöster, wie man mit Recht gesagt hat, die Arche, in die beim Zusammenbruch der alten Welt die Kunst sich retten konnte, um das Verlaufen der über Europa angestauten Völkerströme abzuwarten.

Hier auf diesen Inseln der Kultur, in den Klosterwerkstätten Italiens, der Schweiz, Frankreichs, Deutschlands, erblühten nun auch die Blüten des Kunstgewerbes zu neuer Schönheit, für die alle Lebensbedingungen in reichem Maße erfüllt wurden.

Die Liebe zur Kirche, die innige Verehrung des Göttlichen gaben die Triebkraft ab, die Räume, in denen man Gott diente, mit den schönsten und kostbarsten Gegenständen zu erfüllen. Zwar das persönliche Dasein der frommen Mönche sollte schlicht und einfach, bar aller Pracht und allen Luxus sich gestalten. Aber die Kirchen zu

schmücken, ward früh erlaubt. Neben eisernen Kronleuchtern, kupfernen und eisernen Weihrauchfässern, Meßkleidern und Altarbehängen ohne Seide und Gold, waren silberne und vergoldete Kelche gestattet. So machte man die Gefäße so kostbar und stattete sie so künstlerisch aus, als man es vermochte. Ebenso wurden die heiligen Bücher, die man als unentbehrlich für die Ausübung des kirchlichen Berufes ansah, frühzeitig Gegenstand künstlerischer Verfeinerung. Die Fenster in den Kapellen wurden kunstvoll bemalt, die Altäre mit edlem Metall und bunten Farben geschmückt, die Chorstühle geschnitzt und eingelegt. Die Richtung des kunstgewerblichen Schaffens wurde durch diese eigenartige Bedarfsgestaltung neu bestimmt: die Sphäre künstlerischer Betätigung wurde gleichsam über das Alltagsleben emporgehoben. Nicht die Gegenstände des täglichen Gebrauchs, nicht das Hausgestühl und der persönliche Schmuck galt es in Schönheit zu gestalten, sondern die Dinge, die heiligen Verrichtungen dienten. Es war trotz aller demokratischen Gesinnung ihrer Erzeuger eine vornehme, aristokratische Tendenz, die diese Zeit beherrschte.

Man hatte Sinn für die strenge Hierarchie der Zwecke und verband die Ehrfurcht vor der Schönheit mit der Ehrfurcht vor dem Würdigen und Heiligen.

Und nur aus der Liebe zur Sache schufen die fleißigen Mönche ihre kunstvollen Werke. Um Gott zu ehren. Wie noch Fra Angelico auf den Knieen seine Madonnen gemalt haben soll, so knieten diese kunstfertigen Mönche im Geiste vor dem Herrn, wenn sie ihm zu Lob und Preis den Griffel führten oder den Schmelztiegel handhabten. Ihr Können und Wissen war das gesamte Können und Wissen der Zeit. Kunst und Technik waren noch ungetrennt und wurden durch Lehre und Unterweisung im Kloster, durch Austausch zwischen den Klöstern aller Länder erhalten und gemehrt. Eine Abtrennung der gröberen Arbeiten von den eigentlich künstlerischen Tätigkeiten fand kaum schon statt. Der Miniaturmaler mußte sich selbst das Pergament bereiten, selbst die Farben reiben und mischen; der Glas-, Emaille- und Mosaikmaler muß selbst den Schmelzofen, den Kühlofen, den Ofen zum Anwärmen bauen, mußten selbst die Asche aus Buchenholz brennen und

mit Sand mischen, mußten selbst die Glashäfen formen und brennen und endlich selbst das Glas blasen. Und der Metallarbeiter mußte sich ebenso selbst seine Werkzeuge, Meißel, Feilen usw. machen, die Arbeitsplätze und Öfen selbst einrichten.

Wir besitzen eine genaue Schilderung der Vorgänge in einer Klosterwerkstatt um die Wende des 11. Jahrhunderts aus der Feder des Mönches Theophilus, wie er sich selber nennt, wahrscheinlich eines Mönches Rogkerus aus dem Kloster Helmarshausen in Westfalen. Diese berühmte Schrift, die den Titel führt: Schedula diversarum artium, wurde von G. E. Lessing im Jahre 1774 in der Bibliothek zu Wolfenbüttel entdeckt und sogleich in ihrer weittragenden Bedeutung als kultur- und kunstgeschichtliche Quelle von ihrem Entdecker erkannt. In der Tat bietet sie, wie wenige Quellen, uns einen klaren Einblick in das innerste Getriebe einer Zeit: sie lehrt uns den Geist, aus dem die Werke in den Klöstern entstammten, beschreibt die einzelnen Arbeitsgebiete, gewährt uns Einblick in die Arbeitsstätten und erörtert ganz ins Einzelne gehend die Techniken vor allem dreier Produktionszweige: der Wand-,

Tafel- und Buchmalerei, der Glasbereitung und Glasmalerei und der Metallverarbeitung, insonderheit der Goldschmiedekunst. Was uns hier am meisten interessiert,[1]) ist der Geist, der die kunstgewerblichen Schöpfungen jener Zeit beseelte, wie er vor allem in den Zweckvorstellungen der Schöpfer selbst zum Ausdruck kommt: es ist eben der Geist der Hingabe, der Opferfreudigkeit, und es war Gottesdienst, wenn jene Künstler arbeiteten.

Theophilus bezeichnet es in der Vorrede zu seiner Schrift als eine Erbschaft aus dem Paradiese, daß jedem Menschen die Fähigkeit innewohne, mit Hilfe von Fleiß und Sorgfalt alle Kunst und Erfindungsgabe zu erwerben; diese Erbschaft sei von Geschlecht zu Geschlecht übertragen worden, sie habe dem Gewinn und den Lüsten gedient, bis sie endlich ihre wahre Bestimmung erreicht habe, indem ein gläubiges

---

[1]) Eine eingehende Würdigung der Schrift des Theophilus ist hier natürlich nicht am Platze. Wer die Schrift nicht im Original lesen mag (sie wurde öfters, zuletzt von Dr. Ilg herausgegeben), sei auf den ausführlichen Auszug verwiesen, den H. Knackfuß in seiner Deutschen Kunstgeschichte (II, 4) davon gibt.

Volk sie zu Lob und Preis der göttlichen Ordnung verwende. Darum dürfe die Frömmigkeit der Gläubigen nicht außer acht lassen, was die vorsorgliche Geschicklichkeit der Vorfahren überliefert habe, sondern man müsse das göttliche Erbe mit allem Eifer erfassen und sich um dessen Aneignung bemühen. So hält der Verfasser es denn auch für seine Pflicht, von dem, was die reichlich spendende göttliche Begnadung ihm verliehen habe, allen mitzuteilen, die in Demut lernen wollen. Theophilus erinnert den ausübenden Künstler daran, wie das Alte Testament uns darüber belehre, daß der Herr Wohlgefallen finde am Schmucke seines Hauses, und zeigt eingehend, wie die sieben Gaben des heiligen Geistes den Künstler in den Stand setzen, diesem göttlichen Wunsche in würdiger Weise nachzukommen. „Durch diese Gewährleistungen der Tugenden ermutigt", fährt er wörtlich fort, „hast du das Haus Gottes in zuversichtlichem Beginnen und soviel Anmut geschmückt und Decken und Wände mit verschiedenartigem Werk und verschiedenartigen Farben auszeichnend, hast du gewissermaßen von Gottes Paradies ein Abbild, das in bunten Blumen blüht, das in Gras und Laube

grünt, das der Heiligen Seelen mit den Kronen ihrer Verdienste schmückt, den Beschauern gezeigt und daß sie Gott den Schöpfer im Geschöpfe loben und als wunderbar in seinen Werken preisen, hast du bewirkt." In diesem beseligenden Bewußtsein, eine Gott wohlgefällige Arbeit verrichtet zu haben, findet der Künstler-Handwerker seinen einzigen Lohn. Er bringt sein Werk mit seinem Unterhalt in gar keine Verbindung: er wird ernährt in und von seiner Gemeinschaft, ob er viel oder wenig, gut oder schlecht schaffe. Wie insbesondere der klösterliche Kunstunterricht gestaltet war, lehrt uns das biographische Denkmal, welches der Priester Thangmas in Hildesheim seinem einstigen Schüler, dem Bischof Bernward, zu Anfang des elften Jahrhunderts gesetzt hat. Hier wird berichtet, wie dieser als Jüngling, von unstillbarem Wissensdurst und Lerneifer erfüllt, seine Erholungsstunden den „leichteren oder mechanischen Künsten gewidmet" und mit Auszeichnung das Schreiben, das Malen, die Bearbeitung der Metalle, das Fassen der Edelsteine und jegliche andere künstlerische Verrichtung geübt habe. Als Bischof blieb er solcher Gewohnheit treu. Während er

in strenger Beobachtung der kirchlichen Vorschriften und der klösterlichen Zucht den Brüdern voranging, richterliche und staatsmännische Tätigkeit entfaltete, erübrigte er noch täglich die Zeit, um die Schulen und Werkstätten zu besuchen. Er hatte im Dom und an anderen Oıten Schreibstuben eingerichtet, und der Dom besitzt noch verschiedene Chorbücher, welche dort geschrieben und ausgemalt worden sind; er ließ alle die Künste betreiben, die er selbst in seiner Jugend gelernt hatte, nützte, wie ausdrücklich bemerkt wird, umsichtig aus, was er an fremden, geschenkweise an den Hof Ottos III. gekommenen Arbeiten nachahmenswert erkannte, beschäftigte sich persönlich mit der Fußbodenmosaik aus gebranntem Ton, erfand, ohne irgend eine Anweisung eine neue Art Dachziegel, ließ Wände und Decken der Kirche malen, und verwendete ganz besondere Pflege auf die Metallarbeit. Kreuze, Kelche, Rauchfässer, Lichtkronen, Kandelaber, Bucheinbände entstanden so unter seiner Leitung, die Domtüren wurden in Erz gegossen, und diese, ferner die Bernwardsäule und verschiedenes andere an Gefäßen und Geräten geben noch Zeugnis von

der damaligen Tätigkeit in den Klosterwerkstätten Hildesheims. Auch eine Patene im Besitze des Herzogs von Cumberland (gegenwärtig mit dem ganzen Welfenschatze im Österreichischen Museum in Wien) wird von der Tradition als ein Werk Bernwards selbst oder doch seiner Schule bezeichnet. Die Inschrift an einem Leuchter zu Hildesheim besagt ausdrücklich, der Bischof habe ihn durch einen Schüler zur Zeit des Aufblühens der Gießkunst aus einer neuen Mischung anfertigen lassen. „Nicht aus Gold, nicht aus Silber, heißt es, und doch, wie du siehst"; die beiden Edelmetalle sind nämlich mit Eisen zusammengeschmolzen. Endlich war er auch darauf bedacht, den Gesichtskreis seiner begabtesten Schüler zu erweitern, indem er sie an den Hof und auf längere Reisen mit sich nahm.[1])

Wo es galt, neue Künste einzuführen, sorgten die Klöster dafür, daß aus den alten Kulturgebieten Lehrmeister in ihre Waldeinsamkeit kamen. So beruft Desiderius, der Abt des Klosters zu Monte Casino, griechische Mosaizisten, um die

---

[1]) Vgl. Bruno Bucher, „Mit Gunst" S. 54 f.

Wölbung über dem Hauptaltar der neuen Klosterkirche auszuzieren. Junge Mönche läßt er dann von den Griechen unterrichten. So wurden Schößlinge kunstgewerblicher Tätigkeit in den neuen Mutterboden klösterlicher Arbeitsamkeit eingepflanzt, wo sie Wurzel schlugen und sich zu neuen, mächtigen Bäumen entfalteten.

Neben den Klöstern waren es dann die Pfalzen der Könige, die Burgen einzelner Fürsten in denen Kunst und Kunstgewerbe betrieben wurden: abermals zur Befriedigung des „eigenen Bedarfs", insonderheit wieder zu Lob und Preis des Herrn. Denn die kostbarsten Stücke, die in diesen weltlichen großen Eigenwirtschaften entstanden, wanderten als Geschenke in die Kirchen und Klöster. Und keine Königin schämte sich der Werktätigkeit. Kaiser Ottos I. Tochter Luitgard war eine berühmte Spinnerin, Heinrich II. Gemahlin Kunigunde eine Kunstweberin.

Insbesondere die Herstellung der kostbaren Stoffe, deren jene Zeit (es ist im wesentlichen die Zeit des „romanischen Stils") schon in reicher Fülle besaß, war die Aufgabe der Frauen. Und vornehme Damen wetteiferten mit den

Klosterschwestern in der Betätigung ihrer Frömmigkeit durch Anfertigung und Schenkung von derartigen Erzeugnissen ihres Fleißes. „Im Dome zu Bamberg werden Reste von Kaisermänteln aufbewahrt, welche bis auf die Zeit Heinrichs II. zurückreichen. Ein nur wenig jüngeres ausgezeichnetes Werk der Stickkunst ist beinahe unversehrt geblieben; es ist die von der Hand der Königin Gisela, der Schwester des genannten Kaisers, angefertigte und von ihr in Gemeinschaft mit ihrem Gemahl, König Stephan von Ungarn, im Jahre 1031 der Marienkirche zu Stuhlweißenburg geschenkte Kasel, welche jetzt einen Bestandteil des ungarischen Königsornats bildet" (Knackfuß).

Die stille mönchische Kunst hat das ganze Mittelalter hindurch ihre Blüten getrieben. Wir erinnern uns des Fra Giacomo da Verona, der in seiner Vaterstadt den Palazzo del consiglio, in Paris die Notre dame-Brücke baute, des Miniators Giulio Clavio, des Mosaikkünstlers Jacopo Turriti, der die Chornische des Baptisteriums in Florenz mit seinen Werken zierte; der Glasmaler Bernardino di Stefano, Gugliemo di Marcillat, Jakob Griesinger; des Meisters der Intarsia Damiano da

Bergamo, dessen Chorgestühl in San Domenico zu Bologna Burckhardt für die schönste Arbeit dieser Art in ganz Italien erklärte, und vieler anderer.

Aber in diesen Zeiten des Hoch- und Spätmittelalters waren Kunst und Kunstgewerbe doch schon den Händen der Frauen immer mehr und mehr entglitten; sie waren aus der Klosterwerkstatt hinübergegangen in die Werkstätten des emporblühenden städtischen Handwerks. Dieses ist es, dessen Organisation die der Klöster ablöst. Und deshalb müssen wir uns jetzt die handwerksmäßige Organisation des Kunstgewerbes, wie sie in den mittelalterlichen Städten ausgebildet wurde und bis in unsere Zeit hinein herrschend gewesen ist, genauer anschauen.

* * *

3. DAS KUNSTGEWERBE ALS HANDWERK

Ich warne zunächst den Leser davor, Handwerk und Handarbeit miteinander zu verwechseln. Handarbeit ist eine bestimmte Technik, ist eine bestimmte Verfahrungsweise, Gebrauchsgüter zu

erzeugen. Handwerk ist eine bestimmte Organisationsform der Wirtschaft, das heißt eine bestimmte Art und Weise, durch Gebrauchsgüterherstellung sich seinen Unterhalt zu verschaffen. Ich komme noch öfters auf den Unterschied zwischen Handwerk und Handarbeit zu sprechen und werde zeigen, daß seine Nichtachtung zu verhängnisvollen Irrtümern Anlaß gegeben hat. Hier gilt es eine Vorstellung zu gewinnen, was wir uns unter einer handwerksmäßig organisierten Wirtschaft zu denken haben.

Wir fragen zunächst, worin sich die handwerksmäßige Wirtschaft von den bisher betrachteten Formen unterscheidet und finden: daß in ihr zum ersten Male eine Trennung von Produzent und Konsument erfolgt ist. In aller früheren Wirtschaft erzeugte jeder, was er brauchte, selbst oder wurde wenigstens alles, was eine Gemeinschaft (Stamm, Familie, Dorf, Kloster, Fronhof) bedurfte, innerhalb dieser Gemeinschaft von Gliedern dieser Gemeinschaft hergestellt. Im Handwerk hat sich die (kunst-) gewerbliche Tätigkeit zu einem Berufe verselbständigt. Sie wird jetzt ständig von Personen ausgeübt, die von dieser Tätigkeit leben

wollen und zwar in der Weise, daß sie ihre Erzeugnisse andern (fremden) Personen verkaufen. Sie arbeiten also, um Güter für andere zu erzeugen und im Austausch sich die Mittel für ihren Unterhalt zu beschaffen.

Die Produzenten sind „Handwerker", deren Wesen sich etwa wie folgt beschreiben läßt:[1])

Ein Handwerker ist ein freier gewerblicher Arbeiter, dem keine für die Gütererzeugung und den Güterabsatz erforderliche Bedingung fehlt, der also sowohl das nötige Sachvermögen zur Ausübung seines Gewerbes, das heißt zur Beschaffung der nötigen Produktionsmittel mitbringt, als auch alle persönlichen Fähigkeiten eines selbständigen Produzenten in sich vereinigt. Es ist eine Art von „Mikrokosmus". Der Kern des Handwerkertums ist seine Eignung als gewerblicher Arbeiter in dem Sinne, daß er die technischen Fähigkeiten besitzt, die zur Herstellung eines Gebrauchsgegenstandes notwendigen Handgriffe auszuführen. Mit dieser sagen wir technischen Veranlagung

[1]) Genaueres siehe in meinem Werke „Der moderne Kapitalismus" Bd. I. S. 73ff.

vereinigt er: 1. die etwa erforderliche künstlerische Konzeption, das künstlerische Empfinden; 2. die für die Produktion erforderlichen Kenntnisse; 3. funktioniert er als Organisator ebensowohl wie als Leiter der Produktion und ist 4. auch Kaufmann, das heißt, übt alle Einkaufs- und Verkaufstätigkeit in eigner Person aus.

Sein Streben ist: sich durch seine Arbeit eine selbständige Stellung und ein standesgemäßes Auskommen zu verschaffen.

Um diese Zwecke zu erreichen, setzt er sein Können ein: und zwar durch eigenhändige Arbeit muß er sein Ziel zu erreichen suchen. Was seiner Hände Geschicklichkeit zu leisten, was seiner Arme Spannweite zu umschließen vermögen, das ist die Sphäre seines Wirkens, das also als ein unmittelbarer Ausdruck seiner Persönlichkeit erscheint. Dieser Idee der Arbeit als einer Betätigung der Gesamtpersönlichkeit entspricht die dem Handwerk eigentümliche Berufsgliederung, der der Gedanke zugrunde liegt: daß die Individualität eines Menschen seine Kräfte über einen gewissen Kreis von Tätigkeiten erstrecken kann und soll, die durch ein geistiges Band, durch die Idee eines Ganzen

zusammengehalten werden; daß eine Ausweitung dieses Kreises seine Kräfte zersplittern muß, während andrerseits, wenn diese Kräfte in zu engem Kreise oder wohl gar nur nach einer Richtung hin betätigt werden, der Arbeiter in die Stumpfheit des rein mechanischen Betriebes versinkt.

Die der handwerksmäßigen Organisation der Produktion am innerlichsten entsprechende Form der Betriebsgestaltung ist der „Kleinbetrieb“: als Einzel- oder Gehilfenbetrieb.

Die dem Handwerk als Wirtschaftssystem gemäße Technik ist die empirische, auf traditioneller Übertragung beruhende, in die Schranken der organischen Welt gebundene Technik, wie sie allgemein während des Mittelalters bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein zur Anwendung gelangte.

Kein Zweifel: in dieser Epoche der handwerksmäßigen Organisation hat das Kunstgewerbe seine schönsten Blüten getrieben. Es sind die Zeiten der Gotik, der Renaissance und teilweise noch die folgenden Jahrhunderte bis in das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert hinein. Wie sollen wir das erklären? Bestehen Beziehungen zwischen

der Eigenart des Wirtschaftssystem und dem Ausmaß kunstgewerblicher Leistungen? Ich denke doch: ja.

Im Handwerk sind freilich schon, wie wir sahen, Produzent und Konsument getrennt, und damit ist der erste verhängnisvolle Schritt zur Zerstörung der Wurzeln urwüchsigen Schaffens getan. Aber die Beziehungen zwischen den beiden sind doch noch derartig enge geblieben, daß die üblen Folgen der Trennung sich noch wenig fühlbar machen. Wer sind die Konsumenten kunstgewerblicher Erzeugnisse in jenen Zeiten? Im großen ganzen immer noch wenige, reiche und doch vornehme Leute. Vor allem nach wie vor Kirchen und Klöster, die nun bei den Meistern des städtischen Handwerks fertigen ließen, was sie ehedem in ihren Mauern hergestellt hatten. Die Könige und Fürsten des Landes. Und ganz allmählich nachschiebend: einzelne reiche Geldmänner und Handelsleute in den Städten, großenteils auch edlen Geschlechtern entsprossen, die in langem Werdegange zu Ansehen und Reichtum gelangt waren: keine über Nacht reich gewordenen Snobs.

Mit diesen Leuten gingen nun die Handwerksmeister Verträge ein über Lieferung kunstgewerblicher Gegenstände.

Es wurden damit Beziehungen angeknüpft von mehr als rein merkantiler Natur. Freundschafts- und Vertrauensverhältnisse entstanden, langjährige, ja lebenslängliche Bande knüpften sich zwischen Besteller und Handwerker.

„Alle die großen und schweren Arbeiten, die ich in Frankreich unter dem wundersamen König Franciscus gemacht habe," schreibt Benvenuto Cellini in seiner Lebensbeschreibung, „sind mir vortrefflich geraten, bloß weil dieser gute König mir immer so großen Mut machte mit vielem Vorschuß und indem er mir so viele Arbeiter erlaubte, als ich nur verlangte . . ." So gewann der Künstler-Handwerker die Ruhe, die er nötig hatte, um seinem Werke leben zu können.

Er brauchte (auch wenn er schon auf den „Absatz" seiner Erzeugnisse angewiesen war) nicht zu sorgen, ob er denn auch sein Werk verkaufen werde. Der Absatz war ihm gesichert und wenn sich auch das Verhältnis mit dem einen Kunden löste: er war sicher, daß sich allsobald ein neues

knüpfen würde. Dafür sorgte die geringe Verbreitung kunstgewerblicher wie überhaupt gewerblicher Fertigkeiten angesichts der immerhin beträchtlichen Menge reicher Leute, die Gegenstände nachfragten. Wie wir heute sagen würden: die Nachfrage war immer stärker als das Angebot. Deshalb gab es noch keine Konkurrenz der Künstler-Handwerker untereinander: eher „konkurrierten" die Besteller unter sich. Der Künstler-Handwerker konnte sein ganzes Sinnen auf die vollendete Herstellung seines Werkes richten; er konnte seinen Eingebungen folgen; konnte seinen Willen der Kundschaft aufdrücken. Denn er war der Mächtigere.

In Summa: auch wenn die Produktion schon für den Verkauf erfolgte, so konnte der Arbeiter sich doch noch seinem Werke allein widmen. Fast wie ehedem, als er ganz unbekümmert um seinen Unterhalt in seiner Mönchsklause schaffte. Dazu verhalf ihm die eigenartige Wirtschaftslage. Aber nicht minder kamen ihm in jenen Zeiten die Betriebsorganisation und die Technik zu Hilfe, um ihm die Möglichkeit zu gewähren, sich ganz in seinem Werke auszuleben und also auch sein Werk mit künstlerischem Geiste zu erfüllen.

Die Betriebe waren klein, wie wir sahen. In ihnen waltete der Meister allein oder mit wenigen Gehilfen, so daß alle Arbeit höchst persönliche Arbeit war. Das Werk trug den Stempel des einzelnen Mannes, der seine ganze Seele, seine ganze Eigenart in dieses sein eigenstes Werk hineintragen konnte. Und der Kreis von Tätigkeiten war so bemessen, daß sich in ihnen eine lebendige Persönlichkeit ausleben konnte. Zwar: die Spezialisation der einzelnen Handwerke war gegen die frühere Zeit mächtig vorgeschritten. Schon arbeitete einer dem andern in die Hände. Der Glasmaler oder der Goldschmied brauchten nicht mehr wie Theophilus Schmelztigel und Schraubstock sich selbst zu fertigen, sondern konnten auf die besondere Arbeit ihr ganzes Können anlegen. Aber diese besondere Arbeit war immer noch ein organisches Ganze. Und so vervollkommnete sich die Kunstfertigkeit durch Spezialisierung, ohne daß die Spezialarbeit darum entgeistigt worden wäre.

Und auch die Technik blieb derart, daß sie dem künstlerischen Schaffen keine Schwierigkeiten bereitete. Mit Hand und Auge und mit den

Stoffen und Kräften, die die organische Natur dem Menschen zur Verfügung stellte, schuf dieser seine Werke noch wie ehedem. Die einzelnen Verfahrungsweisen: ein Schmelzverfahren, eine Färbetechnik, eine Einlege- oder Schnitzkunst, ein Schmiedeprozeß waren in jahre-, jahrzehnte-, jahrhundertelangem Suchen und Versuchen erwachsen und erprobt und wandelten sich nur langsam in Generationen: so war die organisch-stetige Umbildung der Technik gewährleistet. Und war dafür gesorgt, daß die Produktion in langsamem Entwicklungsgange sich vollzog: wozu die Wirtschaftslage wiederum die ergänzende Hilfe bot.

Wir sind erstaunt, wenn wir die Zeitläufte erfahren, in denen ehedem die Werke der Kunst entstanden: an den Altären von S. Jakob zu Pistoja und in der Taufkirche in Florenz sind länger als 150 Jahre die ersten Goldschmiede beschäftigt; an den Prachttoren, die zur Taufkirche in Florenz führen, arbeitete Ghiberti 40 Jahre.

Aber das Wichtigste ist doch wohl dieses: in jenen Zeiten, in denen ein Kunsthandwerk blühte, waren die Künstler noch nicht der gewerblichen Produktion entfremdet, sondern kümmerten sich

ebenso wie um die Erzeugnisse der „höhern“ Kunst, auch um die Herstellung irgendwelcher beliebigen Gebrauchsgegenstände. Israel von Mecheln lieferte Zeichnungen für weiblichen Schmuck, Paolo Veronese u. a. Stickereimuster, Rosso und Primatice machten Entwürfe für Schlosser- und Tischlerarbeiten, Jean Goujon und Germain Pilon Vorlagen für Himmelbetten, Stühle, Tische und Fußschemel, die Meister Michael Wolgemut, Peter Vischer, Adam Kraft waren gottbegnadete Künstler, und von ihnen wie so vielen andern gilt, was Vasari in der Vita di Dello aussagt: „e per molti anni fu di sorte questa cosa in uso che eziandio i più eccellenti pittori in così fatti lavori si esercitavano senza vergognarsi come oggi molti farebbero di dipignere e mettere d'oro simili cose.“ Künstlertum und Handwerkertum war bis in die Renaissancezeit hinein auch äußerlich nicht von einander geschieden.

Auch Malerei und Bildnerei wurden bis ins späte Mittelalter hinein in den Formen und dem Geiste der übrigen „Handwerker“ ausgeübt, mit denen sie vielfach zu gemeinsamen Zünften zusammengeschlossen waren. In Florenz finden wir die

Maler und alten Techniker, die bei der Möbelanfertigung mitwirkten, in der Genossenschaft von S. Luca (seit 1349). Dasselbe gilt von andern Städten Italiens. In Venedig hatte man später Mühe, die Sattler, Schilderer und Säckler aus der Malerakademie herauszuprozessieren. Die größten Bildner Orcagna, Donatello, Brunelleschi, Ghiberti gingen aus der Goldschmiedezunft hervor und waren selbst geschickte Goldschmiede. In andern Ländern finden wir noch im 15., 16. und 17. Jahrhundert diese Eingliederung aller Künstler in Handwerkerzünfte. Hans Schühlein, als Maler Eyckscher Technik bekannt, war 1473 Altmeister der Vereinigten Zunft der Maler, Bildschnitzer, Glaser und Briefdrucker. Jehan Barbe, den wir beim Bau des Schlosses Gaillon beschäftigt finden (1456—1463), war peintre, verrier et doreur in einer Person. In derselben Zeit bildeten die Maler mit den Zimmerleuten in Rouen zusammen eine Zunft; Stubenmaler und „Kunstmaler“ sind noch nicht geschieden. In Deutschland waren häufig Goldschmiedekunst und Malerei zünftig geeint. Der Straßburger Goldschmiedezunft gehörten an die Goldschmiede, Maler, Sattler, Glaser, Schilderer, Harnischer, Armbruster,

Bildschnitzer, Goldschläger. In den S. Lucasbrüderschaften finden wir meist die Maler zusammen mit den Schilderern, den Bildschnitzern, den Glasern und Glasmalern, die Buchbinder, die Spiegler, die Armbruster, die Seidennähter und Wappensticker, die Permenter, Aufdrucker, Kartenmaler u. a. (Siehe die Quellenbelege in meinem „Modernen Kapitalismus" Bd. II. S. 453. 54.)

Was diese Verbindung von Handwerkertum und Künstlertum für die Entfaltung des kunstgewerblichen Schaffens bedeutet, liegt auf der Hand. Die ganze Bildung, die ganze künstlerische Begabung der Zeit kamen der Erzeugung der gewerblichen Gegenstände zunutze. Die ganze Atmosphäre des handwerkerlichen Schaffens war gleichsam von dem Kunstgeiste der Epoche geschwängert. Nicht nur daß der einzelne hervorragende Künstler selbst Gebrauchsgegenstände niederer Art schuf: er teilte von seinem Können den andern mit, in deren Gemeinschaft er wirkte. Die ganze Gemeinschaft erfüllte sich mit seinem Geiste. Und der einheitliche Geist der Gemeinschaft wirkte dann wieder auf die Stileinheitlichkeit des Schaffens. „Innerhalb der großen

Künstlerbrüderschaften war die Tätigkeit des einzelnen Meisters nicht immer auf einen Erwerbszweig beschränkt, es fanden sich in ihnen Männer, welche . . . ihr Meisterstück in mehreren Künsten zu machen wußten. Der innige Zusammenhang, welchen die auf verschiedenen Gebieten schaffenden Künstler in diesen Vereinigungen fanden, trägt mit bei zu der Erklärung eines der großartigsten Vorzüge des gotischen Zeitalters, der vollendeten Stileinheit nämlich, welche sämtliche Künste zu wunderbarer Harmonie verband.“ (Knackfuß, a. a. O. S. 432.)

Der Baum des Kunstgewerbes also blühte und trieb herrliche Früchte in jenen denkwürdigen Zeiten, weil ihm der Saft der urwüchsigen volklichen Kunstbegabung noch in vollen Strömen ungehindert zufließen konnte.

* * *

4. KAPITALISMUS UND KUNSTGEWERBE

Seit dem achtzehnten Jahrhundert, vor allem aber im neunzehnten Jahrhundert ergriff der Kapitalismus auch Besitz vom Kunstgewerbe. Der Kapitalismus: ein Wirtschaftssystem, das

dadurch charakterisiert wird, daß Geldbesitzer die leitenden Wirtschaftssubjekte werden und alle wirtschaftlichen Tätigkeiten auf den obersten Zweck, Gewinn zu erzielen, einstellen; dadurch charakterisiert, daß den die Produktion unter diesem Gesichtspunkt leitenden kapitalistischen Unternehmern eine große Anzahl abhängiger und ausführender Lohnarbeiter oder Angestellter gegenübersteht; charakterisiert dadurch, daß die kapitalistischen Unternehmer in wildem Konkurrenzkampfe um den Absatz entbrennen, weil sehr bald ein Überangebot auf allen Gebieten eintritt; charakterisiert dadurch, daß die Arbeit in großen, auf Kooperation und Spezialisation beruhenden Betrieben ausgeführt wird unter Anwendung einer neuen Technik: dem wissenschaftlich begründeten, auf Ausnutzung anorganischer Stoffe und Kräfte, auf Automatisierung des Arbeitsprozesses ausgehenden Verfahren.

Mit der Eroberung des Kunstgewerbes durch den Kapitalismus beginnt für dieses die trübseligste Epoche, eine Zeit völliger Verödung, Verkümmerung, Verwahrlosung, wie sich alle diejenigen deutlich erinnern können, die etwa die

1870er und 1880er Jahre schon mit Bewußtsein durchlebt haben.

Die Schuld an diesem Niedergang des Kunstgewerbes, namentlich in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts traf zunächst die Konsumenten, die Käufer. Das Geschlecht, das in dieser Zeit heranwuchs, bestand zum Teil — in seinen besten Elementen — aus Leuten, die für die schöne Gestaltung ihrer Umgebung nur wenig Sinn hatten, weil sie ein innerliches Leben führten, in geistreichen Unterhaltungen, in philosophischen Gesprächen und in der Beschäftigung mit den Werken der Literatur ihre guten Stunden verbrachten. Die geistigen Führer der Nation, die in früheren Jahrhunderten die Träger des kunstgewerblichen Geschmacks gewesen waren, versagten völlig. Die reichen Leute aber waren ungebildete Parvenus, denen im besten Falle eine protzenhafte Entfaltung ihres Reichtums am Herzen lag. Während die großen Massen einstweilen noch in Dürftigkeit wie ehedem dahinlebten.

Die andern, denen die Verödung des Kunstgewerbes um jene Zeit zur Last fällt, sind die Künstler. Diese wandten den „angewandten“

Künsten mehr und mehr den Rücken, um sich ausschließlich der „hohen“ Kunst zu widmen. Damit kam ein Prozeß zum Abschluß, der beim Ausgange der Renaissance einsetzt und ebenso verderblich für Malerei und Skulptur, wie für das Kunstgewerbe geworden ist. Der „hohe“ Künstler, der auf den Kunstgewerbetreibenden mit verächtlicher Miene herabsah, verlor zuletzt neben dem Willen auch die Fähigkeit, die Gegenstände des täglichen Gebrauchs mit künstlerischem Geiste zu durchdringen. Die Versuche, die Schinkel und die romantische gotische Schule, Männer wie Heideloffs und andere machten, auf die gewerblichen Produzenten einzuwirken, waren Versuche mit untauglichen Mitteln: jene Künstler hatten die Kunst verlernt, dem Zweck und namentlich dem Stoff des Gegenstandes entsprechende Vorlagen zu entwerfen, sie wollten meist ohne Rücksicht auf das Material und seine Bedingungen architektonische Formen der Arbeiten der verschiedenen Gewerke aufzwingen. Der „hohe“ Künstler komponierte ein Kunstwerk, das dann unorganisch einem Gebrauchsgegenstande aufgeklatscht wurde oder es mußte dem Stoffe Gewalt angetan werden,

weil der Künstler seine Entwürfe ohne Kenntnis der Stoffverarbeitungstechnik machte; „der Künstler ist wohl geschickt und erfinderisch in der Zeichnung und im Modelle, aber er ist weder Erzarbeiter, noch Töpfer, noch Teppichwirker, noch Goldschmied," klagt Semper, der als einer der ersten (1852!) den Schleier lüftete und den verwahrlosten Zustand des Kunstgewerbes aufdeckte. Und der war in der Tat unerhört.

Denn jene Fälle, in denen der „hohe" Künstler sich überhaupt um die „technischen" Künste — wenn auch ohne Verständnis — kümmerte, gehörten noch durchaus zu den Ausnahmen. Die Regel war vielmehr, daß die kunstgewerbliche Produktion ohne alle künstlerische Wegweisung vonstatten ging: unter der Ägide allein des kapitalistischen Unternehmens und ausschließlich unter dem Gesichtspunkte der kapitalistischen Interessen, das heißt zu dem Zwecke, Geld zu machen, gleichviel was und wie man dabei produzierte.

Worin die Gefahren bestehen, die das Eindringen des Kapitalismus in das Kunstgewerbe für dieses im Gefolge hat, werden wir am besten

ermessen, wenn wir dem Kampfe zuschauen, den seit einigen Jahren (in Deutschland), Jahrzehnten (in England) eine neue Generation von Künstlern mit dem noch heute das Gewerbe beherrschenden Wirtschaftssysteme ausficht. Denn das ist im Augenblicke die Situation: eine Wiedergeburt des Kunstgeschmacks und der kunstgewerblichen Produktion hat begonnen, seit sich eine Anzahl von Künstlern besonnen hat, daß es auch auf dem Felde der angewandten Künste Lorbeeren zu ernten gibt.

Als das Geburtsjahr des englischen und damit des modernen Geschmackes überhaupt möchte ich das Jahr 1849 bezeichnen: das Jahr der ersten Ausstellung der Präraphaeliten: denn an den Rossetti, Hunt und Millais entzündete John Ruskin, den wir als den Reformator des modernen Kunstgewerbes neben Gottfried Semper ansehen müssen, das Feuer seiner Begeisterung. In demselben Jahre siedelte Semper nach London über. Ins Jahr 1851 fällt die Ausstellung und gleichzeitig der Beginn des Baus des South Kensington Museums durch Semper, 1859 die Erbauung des Red Houses, 1861 die Gründung einer eigenen

Fabrik durch William Morris, 1862 die erste Ausstellung ihrer Erzeugnisse.

In Deutschland setzt die Wandlung etwas später ein. Zunächst nicht durch Selbstbeteiligung der Künstler am kunstgewerblichen Schaffen, sondern nur durch Ermahnung und Lehre abseiten einzelner kunstsinniger Männer. Der Ruf: „zurück zu der Väter Werken“ wurde in den 1870er Jahren laut. Die Münchener Ausstellung des Jahres 1879 bildete hier den Markstein (nachdem noch ein Jahr zuvor auf der Ausstellung in Melbourne Reuleaux sein berühmtes Vernichtungsurteil über die gesamte deutsche Industrie der Welt verkündet hatte: „billig und schlecht!“). Georg Hirth gibt sein „Deutsches Zimmer“ heraus. Andere Männer unterstützen ihn in seinem Streben, das Kunstgewerbe zur Rückkehr zu den schönen Stilen der Vergangenheit, vor allem der Renaissance zu predigen.

Seit etwa der Mitte der 1890er Jahre beginnt dann in Deutschland ein neues Leben auf allen Gebieten kunstgewerblichen Schaffens in dem Maße, wie immer mehr talentierte Künstler sich der Sphäre der angewandten Künste zuwandten.

Zunächst waren es zwei Architekten, die Epoche gemacht haben durch die gewissenhafte Art, mit der sie die großen Bauten, deren Ausführung ihnen oblag, bis in die kleinsten Details des letzten Gerätes nach ihren Plänen ausstatteten: Paul Wallot, der Schöpfer des Reichstagsgebäudes, und Ludwig Hoffmann, der Erbauer des Reichsgerichts in Leipzig.

Aber auch die Maler und Bildhauer selber erschienen auf dem Plane, und nahmen sich des verwahrlosten Kunstgewerbes an: wohl großenteils in dem Maße, als der Absatz von Tafelgemälden und Skulpturen dank der überhandnehmenden Massenerzeugung unlohnend wurde. Durch Übergang zu kunstgewerblicher Tätigkeit verwertete eine große Anzahl talentierter Künstler ihre Begabung in nützlicher, die Allgemeinheit erfreuender Weise (O, daß es doch ein ähnliches Verfahren gäbe, unsern vielen Schriftstellern und Dichter gleichfalls eine nützliche Verwendung ihrer „Talente“ zu ermöglichen!)

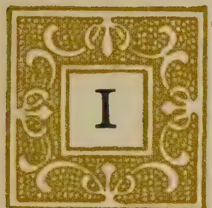
Einer der ersten aus dieser neuen Generation von Künstlern war Otto Eckmann, dessen dekorativer Zyklus „Die Lebensalter“ 1893 fertig

wurde, der 1894 die ersten Holzschnitte und keramischen Versuche machte, und 1895 im „Pan“ seine ersten Buchschmuckstücke erscheinen ließ.

Die Entscheidung für Deutschland brachte dann das Jahr 1897: die Ausstellungen von Dresden und München enthielten zum ersten Male eigene Schöpfungen hervorragender Künstler auf dem Gebiete der angewandten Kunst. Und seitdem ist es etwas Selbstverständliches geworden, daß sich erste Kräfte wiederum um die Herstellung gewerblicher Gegenstände kümmern. Ich brauche nur an die Namen von Berlepsch, Erler, Bruno Paul, Obrist, Endell, van de Velde, Pankok, Riemerschmied, Olbrich, Christiansen, Schuhmacher, Behrens zu erinnern. Die Reihe läßt sich leicht vergrößern.



III. DER KAMPF DES KÜNSTLERS UM DAS KUNSTGEWERBE IN DER GEGENWART



ICH SAGTE, MAN KÖNNE SICH die Lage, in die sich in den Kulturländern gegenwärtig das Kunstgewerbe versetzt sieht, am besten klar machen, wenn man sie sich als einen Kampf vorstellt, den der Künstler um das Kunstgewerbe kämpft. Der Künstler, der aus den Stufen der „hohen" Kunst in die Niederungen der angewandten Künste herabgestiegen ist, um Prinzeßchen Kunstgewerbe zu erlösen, das er von tausend Drachen umgeben und besessen findet. Er will es erlösen, indem er ihm seinen Geist einhaucht und damit die Teufel austreibt, die heute in seinem Leibe hausen.

Da ist nun zunächst und vor allem der kapitalistische Unternehmer, gegen den er zu Felde ziehen muß, und im Kampfe gegen diesen ärgsten Feind des Kunstgewerbes wollen wir nun unsern Künstler begleiten.

* * *

1. DER KAMPF MIT DEM KAPITALISMUS

Der kapitalistische Unternehmer tritt heute dem Künstler in zwei wesentlich voneinander verschiedenen Typen entgegen als alter und neuer Typus, wie wir sie zunächst bezeichnen wollen.

Der Unternehmer alten Schlages, jener, der das Kunstgewerbe recht eigentlich auf dem Gewissen hat, erblickt im Künstler schlechthin seinen Feind, oder wenigstens einen lästigen Störer, den man sich vom Halse halten muß. Er hat sich daran gewöhnt, sein Geschäft, ohne daß ein Künstler hineinspricht, zu machen und zwar zu seiner und der Kundschaft Zufriedenheit. Freilich — wenn er in die Gefilde kunstgewerblicher Produktion hinüberschweifte — konnte er ganz ohne „künstlerischen Beirat" nicht auskommen. Aber den kaufte er sich um billiges Geld auf dem Arbeitsmarkte. Es war der Zeichner, der Modelleur, der so lange seine vernichtende Tätigkeit ausgeübt hat. Ein Mensch mit unentwickelter künstlerischer Veranlagung, oberflächlich gebildet, aber geschickt im Entwerfen von Skizzen, die er nach Vorlageblättern mit eigenen fürchterlichen Zutaten zurechtdrechselte. Ein Routinier,

im schlimmsten Sinne, nur dem Ohre des Unternehmers geneigt, ohne eigentlich künstlerisches Gewissen, allein auf Erhaltung seiner Stellung bedacht und darum den Intentionen des Kapitalisten ängstlich nachkriechend. Vor allem darauf sinnend, wie seine Entwürfe durch „Originalität“ die Konkurrenz aus dem Felde schlagen könnten. Ein Engerling, der an den Wurzeln des kunstgewerblichen Schaffens nagte. Auch dann noch, als er genötigt war, die historische Mode mitzumachen und die alten Stilarten ins Kapitalistische zu übersetzen. Hier türmte er Mappen auf Mappen mit kunsthistorischen Vorlageblättern in seinem Bureau und arbeitete wie Faustens Vater, der „nach unendlichen Rezepten das Widrige zusammengoß.“ Es gelang ihm und seiner Geschäftsroutine, uns schließlich auch die herrlichen alten Stile zu verekeln, wenn er sein „dreiteiliges“ Renaissancebuffet „mit reicher Schnitzerei“ oder seinen „Ausziehspeisetisch für 24 Personen in Barock“ auf den Markt warf: das heißt, das Schlimmste tat, was ein Mensch tun kann: fremden Inhalt in die alten Formen goß.

Dieser künstlerische Adlatus des „kunstgewerblichen Unternehmers“ ist nun begreiflicherweise

der allertreueste Schildträger des Unternehmers in dessen Kampfe mit dem Künstler. Wenn jetzt der Künstler seine Ideen dem Unternehmer oktroyieren will, so bedeutet das für diesen 1. eine Störung, denn es ging auch so wunderschön (warum es anders werden mußte, vermag der Unternehmer natürlich nicht einzusehen: wenn Ware Absatz findet, so ist doch damit etwas geleistet, was zu leisten ist; ob die Ware schäbig oder schön sei, ist etwas, das den Unternehmer nicht, aber auch nicht im allergeringsten Maße interessiert); 2. eine Verteuerung, von der noch nicht abzusehen ist, ob sie sich bezahlt macht. Denn begreiflicherweise verlangt ein namhafter Künstler für seine Modelle andere Preise als der erbärmlich bezahlte künstlerische Abiturient des Technikums oder einer Kun tschule in Inowrazlaw. Für den „künstlerischen Beirat" aber bedeutet der Versuch des Künstlers, sich dem Kunstgewerbe wieder zu nähern, unter Umständen noch mehr: nämlich seine Stellung. Deshalb sind der Unternehmer alten Stils und „sein" Angestellter für künstlerische Ideen die natürlichen Verbündeten im Kampf mit dem Künstler.

Aber die Unternehmer mehren sich, die den grundsätzlichen Widerstand gegen die Einmischung des Künstlers aufgeben und sich bereit erklären, ihre Produktion den Weisungen des Künstlers gemäß zu gestalten (unter Preisgabe des armen Teufels mit den dicken Mappen!): wohl weil sie den Flair haben, daß die Zeit gekommen ist, da man mit Bestecken oder Möbeln oder Stühlen nach Entwürfen von dem namhaften Künstler X. Y. Z. (der eine Modenummer geworden ist) mehr Geld machen kann als mit den treuherzigen Trivialitäten und Scheußlichkeiten des Mannes mit den dicken Mappen. Aber der Künstler wähne nicht, daß mit dieser Bereitwilligkeit des Unternehmers, ihn zur Mitarbeit zuzulassen, sein Sieg entschieden sei. Er sehe sich vor, daß er in dem Handel, den er mit dem Unternehmer eingeht, nicht seine Seele mit verkauft. Denn das geht gar leicht. Muß man sich doch immer deutlich vor Augen halten, daß die Interessen des Künstlers und die des Unternehmers ganz und gar nicht dieselben sind, daß sie vielmehr oft genug geradezu entgegengesetzt sind. Der Künstler will den Dingen seinen Geist einprägen, will, daß die Dinge vor

seinen Augen und denen aller Leute von Geschmack und Sinn für künstlerische Gestaltung bestehen können. Den Unternehmer ficht dieses Streben natürlich gar nicht an; es ist ihm völlig gleichgültig, da er ja nur den einen Zweck verfolgt: Geld zu machen.

Trifft es sich nun, daß die Ware, die der Künstler nach seinen Intentionen gebildet hat, diejenige ist, die den meisten Profit abwirft, dann herrscht eitel Freude und Harmonie. Aber das ist ein Zufall. Vielmehr wird als Regel sich eher eine Tendenz zur Disharmonie der Interessen herausstellen: die „marktgängige" Ware wird nicht die sein, die der Künstler am meisten liebt. Und da besteht nun für diesen die Gefahr, daß er selbst nach „Marktgängigkeit" strebt, daß er (ich möchte sagen unwillkürlich) seine künstlerischen Intentionen unter dem Gesichtspunkt, die Ware dem Unternehmer genehm zu machen, ummodelt. Denn auf die Dauer wird er sich als der Schwächere im Kampf mit dem Unternehmer erweisen: stehen doch hinter ihm so und so viel andere, die nur darauf warten, seine Stellung einzunehmen. Angesichts der Überfülle auch

talentierter Künstler und Künstlerinnen wird sich immer eher ein Überangebot als ein Unterangebot von Künstlern, die ihre Dienste dem Unternehmer anbieten, als die Signatur des Marktes ergeben. Und so feste, patriarchalisch fundierte Beziehungen zwischen Kunde und Könner wie ehedem gibt es nicht mehr: täglich gilt es, den Platz zu verteidigen. Natürlich: je namhafter der Künstler, desto stärker seine Position dem Unternehmer gegenüber: ein Riemerschmid, ein Pankok, ein Paul, ein Olbrich, ein Behrens wird schon ein großes Maß von Selbständigkeit selbst großen Firmen gegenüber aufzubringen vermögen. Aber, aber. Auch die Größten scheinen mir nicht ganz gefeit gegen die Versuchungen, die von kapitalistischer Seite an sie herantreten.

Die schlimmste Zumutung, die der Unternehmer an den Künstler stellt, ist ja wohl die: daß seine Modelle immer wieder reizvoll, sensationell wirken, und dazu gehört, daß sie immer wieder neu, unerhört neu und originell seien. Der kapitalistische Unternehmer lebt von den Nouveautées, sie sind Mannah für ihn, Mehlstaub, Gift für den Künstler. Nun wird diese alte Klage sich heute, da eine neue

Aera für das Kunstgewerbe anbrechen will, nicht so furchtbar äußern wie bis vor ein paar Jahren ganz allgemein, wo das fressende Bedürfnis nach Originellem allen vernünftigen Erfindungsgeist erschöpft hatte und man schließlich zum reinen Unsinn seine Zuflucht nehmen mußte, dahin auch die Vortäuschung aller Stoffe zu rechnen ist, die aus derselben Quelle der Armut und Erschöpfung entsprang. (Jeder Gewerbsmann imitierte des andern Stoff und Weise und glaubte ein Wunder von Geschmack getan zu haben, wenn er Porzellantassen wie vom Faßbinder gemacht, Gläser gleich Porzellan, Goldschmuck gleich Lederriemen, Eisentische von Rohrstäben zustande gebracht hatte.) Aber ganz ohne Einfluß scheint mir dies (aus kapitalistischem Interesse erzeugte) Bedürfnis nach „Neuheiten" nicht geblieben zu sein. Ich glaube an allem kunstgewerblichen Schaffen unsrer Zeit (auch dem der Besten) einen Zug von Nervosität, von Unruhe wahrzunehmen, der deutlich das Sinnen des Schöpfers verrät, etwas Originelles, noch nicht Dagewesenes zu liefern. Es ist nicht zu verlangen, daß einem Künstler — und sei er der erfindungsreichste — alle drei Monate eine völlig neue

Möbel- oder Schmuckform einfalle. Und wenn man es doch von ihm erwartet, so drängt man ihn in eine falsche Bahn. Seine Kunst wächst sich dann nicht organisch aus, sondern wird treibhausmäßig getrieben. Und dieser Zug des Treibhausmäßigen haftet den meisten der modernen Erzeugnisse des Kunstgewerbes an. Das Publikum (töricht wie immer) unterstützt dieses Streben nach Neuem, Sensationellem, Unerhörtem. Es will, wenn es mal wieder den modischen Kunstsalon besucht, nun auch etwas Neues sehen. Der Unfug allzu häufig, wiederkehrender Ausstellungen wirkt in gleicher Richtung. Niemand möchte mit den alten Modellen vor den Besuchern erscheinen. So wird das Hirn gemartert, ob nicht eine neue Beinform an einem Möbel anzubringen, ein neuer Schnörkel einem Glase aufzuzwingen sei usw.

Was die alten guten Zeiten des Kunstgewerbes vor den unsrigen vor allem voraus hatten, war die stetige, schrittweise, geruhige Selbstverständlichkeit der Entfaltung künstlerischen Wesens: daß kein Arbeiter an etwas andres dachte, als wie er in diesem Augenblick den Gegenstand am schönsten gestalten könne. Diese Ruhe aber hatte er, weil hinter

ihm nicht der kapitalistische Unternehmer stand und ihn zu unerhörten Leistungen aufpeitschte. So ist dem Künstler unsrer Tage vor allem zu wünschen, daß er diese Ruhe wiedererlange, daß er stark werde im Kampfe mit den kapitalistischen Interessen. Daß er zunächst einmal sich bewußt werde, welche Gefahren ihn umlauern: daß er wahrhaftig am Ende im Begriffe ist, seine Seele zu verkaufen.

Und seinen Leib, wenn er etwa genötigt ist, sich um einen geringen Lohn dem Unternehmer anzubieten. Auch hier dürfen wir uns durch die machtvollen und einträglichen Stellungen der wenigen „Größen" nicht blenden lassen. Hinter ihnen steht ein Heer mittelloser, oft genug vortrefflicher Könner, die sich im Preise nur allzu sehr unterbieten, weil sie fürchten müssen, im Bureau des Unternehmers (wo sie ihre Skizzen feil bieten) schon einen andern zu finden, der seines Kopfes Arbeit „billiger" liefert. Und der Kaufmann im Kunstgewerbe kann natürlich keinen andern Gesichtspunkt haben als den: eine möglichst gute Leistung zu möglichst niedrigem Preise einzukaufen. Gewandte Unternehmer wissen dann

— ebenso wie smarte Theaterdirektoren und Kunsthändler — junge Talente zu „entdecken", das heißt: Jahre lang für ihr Geschäft zu Hungerlöhnen arbeiten zu lassen, dafür, daß sie ihnen zuerst die Wege ebneten und vielleicht aus der Not halfen.

* * *

2. DER KAMPF MIT DER KUNDSCHAFT

Ja — wenn es dem Künstler gelänge, die Kundschaft, also die Konsumenten, die Käufer, die zahlungsfähige Nachfrage zu sich herüberzuziehen: dann hätte er gewonnenes Spiel. Denn dann hätte er auch den Unternehmer auf seiner Seite. Dann wollte auch der, was er (der Künstler) wollte: denn der Unternehmer will ja wiederum nichts anderes, als was die Kundschaft will. Wenn er seine Ware verkauft, heißt also: das liefert, was nachgefragt wird, so ist für ihn die ganze Angelegenheit in schönster Ordnung.

Der Künstler muß also vor allem die Kundschaft für sich zu gewinnen trachten. Und das bedeutet neuen Kampf für ihn. Denn mächtig türmen sich hier die Schwierigkeiten.

Schon daß die Kundschaft Publikum heißt und Publikum ist, bedeutet eine Schwierigkeit. Es gilt also in tausend Fällen die Pläne zu entwerfen nicht für den Kommerzienrat Cohn oder den Baron Zitzewitz oder die Kirche in Mochbern, sondern für den Herrn tout de monde, für Herrn omnes, Herrn quilibet. Der Künstler, der die Skizze für ein Buffet entwirft, weiß nicht, ob das Stück in einer Etage der Kurfürstenstraße oder in dem alten Herrensitze der Uckermark zu stehen kommt. Der Künstler kennt die Kundschaft nicht. Sie ist kein fest und eng umschriebener Kreis von Abnehmern, richtiger Bestellern, sondern wechselt beständig in ihrer Zusammensetzung, beständig in ihrem Bedarf.

Und gar erst: wenn er sie kennt!
„Beseht die Gönner in der Nähe:
„Halb sind sie kalt, halb sind sie roh!"

Wer bildet denn heute „Publikum" auf dem Kunst- und Kunstgewerbemarkte?

Ich glaube: einen wachsenden Anteil machen in unsrer Zeit die öffentlichen Körper: Staaten, Städte, Provinzen usw., sowie Anstalten aus. Sie

alle werden von dem großen Zuge zur Demokratisierung (und damit gleichzeitig Bureaukratisierung) beherrscht. Wo ehedem ein Wille waltete, schaltet jetzt die Majorität der gewählten Vertreter, und wenn es sich um Anschaffungen, Schmükkungen und dergleichen handelt, so tritt die „zuständige“ Kommission in Funktion. Die ist natürlich der Schrecken aller Künstler; denn in ihr bilden die Banausen selbstverständlich die Mehrheit. Man denke an die Reichstagsbaukommission und an die Verhandlungen des Reichstags über „Kunst“ und Baufragen. Glücklich der Künstler, der in diesem Reich der geschwollenen Mittelmäßigkeiten einem verständigen, diplomatisch geschickten und energischen Manne begegnet, der seinen Willen gegen den Unverstand der Mehrzahl durchzusetzen vermag und die zu den Beschlüssen erforderlichen Majoritäten zusammenbringt. Sonst stehen ihm schwere Kämpfe bevor und schwere Niederlagen!

Und nun die „Privatkundschaft“.

Sie zerfällt in zwei Kategorien: Leute mit Geschmack und Leute ohne Geschmack. Jene bilden begreiflicherweise die natürlichen Bundesgenossen

des Künstlers. Aber, aber. Das Fähnlein, das sie ihm in seinem Kampfe zu stellen vermögen, ist nicht von großem Belang! Einstweilen wenigstens noch nicht. Denn: erstens gibt es überhaupt nur wenig Leute von Geschmack in unserer tumultuarischen, chaotischen, aufgeregten, unsteten Zeit. Und die wenigen haben (was das Schlimmste ist) meist kein Geld. Dann aber können sie dem Künstler nichts nützen.

„Ich merke: hat der Mensch kein Geld,
„So ist der Mensch schon halb gestorben“.

Bleibt die große, große, große Masse der Leute ohne Geschmack, auf die im Grunde der Künstler (weil es der Unternehmer ist) angewiesen bleibt. Von diesen Leuten haben manche Geld, manche sogar sehr viel Geld. Und oft: je weniger Geschmack sie haben, je weniger persönliche Kultur überhaupt, desto mehr Geld. Das sind Protzmanns und ihr Anhang. Leute, die eben erst aus den dunklen Tiefen Galiziens oder der Ackerstraße aufgetaucht sind in den Glanz der „vornehmen“ Viertel unserer Großstädte. Die beliebtesten Kunden in allen Geschäften, die auf Qualitäten halten.

Die ärgsten Feinde der Künstler. Denn sie verlangen Protzerei, dick aufgetragene Pracht, oder etwas Unerhörtes, Ganzneues, Originelles, kurz irgend etwas, nur nicht das, was der ruhige geläuterte Geschmack erheischt. Hier gilt es also zu erziehen. In Deutschland etwa eine Schicht von reichen Leuten heranzubilden, wie sie England schon seit geraumer Zeit besitzt: in deren Salons man sich wohlfühlt (auch wenn sie prächtig sind), weil einem nichts in aufdringlicher Weise zur Schau gestellt erscheint (mit der unsichtbaren Etikette: seht, wie originell, seht, wie kostbar!), weil sich alle Gegenstände wie selbstverständlich zu Harmonie und Behagen zusammenfügen.

Bleiben die Leute ohne Geschmack und ohne Geld: also die 99/100 aller Länder. Mit ihnen ist wenig anzufangen. Sie gilt es vor allem von einigen bösen Süchten zu heilen, die sie in der kapitalistischen Atmosphäre aufgegriffen haben: die Sucht, sich mit eitel Tand und gleißendem Schund zu umgeben, die Sucht, mit Talmi und Surrogaten sich das Air der Wohlhabenheit zu geben. Es gilt sie wiederum, an Solidität, Einfachheit, Bescheidenheit, Natürlichkeit zu gewöhnen. Freilich: ein

schweres Werk, denn die zwei mächtigsten Gegner unsrer Zeit: Kapitalismus und moderne Technik stellen sich einstweilen diesem Erziehungswerke hindernd in den Weg, weil sie von der Talmimanie Nutzen ziehen. Der Unternehmer läuft seinem Konkurrenten am ehesten den Rang ab, wenn er das scheinbar Gute, scheinbar Kostbare, scheinbar Glänzende billig auf den Markt bringt. Unsere Zeit krankt ja an nichts mehr als an dieser beständigen Preisunterbietung und damit Qualitätsverschlechterung, die der Lebensnerv aller unsrer Schundgeschäfte ist. Und nichts ist der Wiedergeburt eines soliden und künstlerisch veredelten Geschmacks hinderlicher als dieses Jagen nach dem billigsten Preise. Es ist einer der allerdümmsten Gedanken, daß die „Billigkeit" ein volkswirtschaftlicher und kultureller Segen sei. Eher das Gegenteil ist richtig. Denn volkswirtschaftlich bedeutet die übertriebene Billigkeit Verschwendung, sozialpolitisch Ausbeutung der Arbeitskräfte, künstlerisch Verbildung, kulturell Verflachung der Massen. Aber diese Krankheit hätte sich nicht so verbreiten können, wenn nicht die moderne Technik ihr Vorschub geleistet hätte.

Die Technik: damit habe ich abermals einen schlimmen Feind genannt, gegen den der Künstler unsrer Zeit den Kampf aufnehmen muß. Wir wollen ihm dabei wieder unser Geleit geben.

* * *

3. DER KAMPF MIT DER TECHNIK

Ich denke dabei an zweierlei Technik: an die Technik des Gebrauchszwecks und an die Herstellungstechnik.

Die Technik des Gebrauchszwecks. Hierbei handelt es sich also um die Verwendbarkeit eines Gegenstandes, um seine Zweckdienlichkeit, will sagen seine Fähigkeit, einen bestimmten Bedarf zu befriedigen. Der Kampf mit dieser Zweckbestimmung ist dem Künstler, so oft er Gebrauchsgegenstände schuf, aufgenötigt worden. Seit den Anfängen des Kunstgewerbes ist es derselbe Konflikt, der dem Künstler Pein bereitet hat: zwischen dem, was seinem Auge wohlgefällt, und dem, was der zu formende Gegenstand praktisch leisten soll. Der Konflikt, der aus dem Problem des Kunstgewerbes als solchem folgt: Kunst und Gewerbe

zu vereinigen. Denn man glaube doch nicht etwa (was vor einiger Zeit einmal gelehrt wurde), daß die Verfolgung der Zweckmäßigkeit von selbst zur Schönheit führen müsse, daß ein vollendet zweckmäßiger Gebrauchsgegenstand, weil er zweckmäßig sei, auch dem Auge wohlgefällig, das heißt schön wirken müsse. Nichts ist irrtümlicher, als diese Behauptung. Vielmehr gibt es ebensoviel Möglichkeiten, einen Gegenstand zweckmäßig und häßlich, wie zweckmäßig und schön zu gestalten. Und daß unsere Vorstellungen von Schönheit aus der Wertung der Zweckmäßigkeit heraus sich bildeten, ist ebenfalls ein Aberglaube. Wir wissen heute noch so wenig über den Ursprung des Schönen, über die Gründe unseres ästhetischen Wirkens wie je. Aber das läßt sich wohl mit einiger Bestimmtheit aussagen, daß unser Schönheitsempfinden am letzten Ende ein ursprüngliches, auf unmittelbarer Anschauung beruhendes ist und nicht aus Reflexion geboren wird. Das aber wäre der Fall, wenn wir einen Gegenstand schön finden würden, weil er zweckmäßig ist. Denn dann wäre die Entstehung unseres Wohlgefallens die: daß wir zunächst ein Wissen von der Zweckmäßigkeit erwürben, sodann

die Zweckmäßigkeit als wertvoll empfänden und aus dieser Wertschätzung unser ästhetisches Urteil ableiteten. Wir würden also erst immer durch einen Ingenieur belehrt werden müssen, ehe wir eine Eisenbahnbrücke, eine Maschine, einen Schornstein schön oder häßlich finden könnten; denn erst das Gutachten des Ingenieurs würde uns die Gewißheit verschaffen, daß die Brücke keinen Konstruktionsfehler hat, die Maschine mit dem geringsten Maß von Hemmung arbeitet und der Schornstein die höchstmögliche Ausnutzung der Heizkraft der Kohle gewährleistet.

Diese ganze Zweckmäßigkeitsästhetik war offenbar selbst aus apologetischem Bedürfnis entsprungen: man wollte den (aus andern als ästhetischen Gründen) hoch gewerteten Errungenschaften der modernen Technik eine festere Untermauerung in unserm Bewußtsein verschaffen und legte ihnen deshalb auch ästhetische Werte bei. Heute ist man, glaube ich, schon von diesem Aberglauben geheilt (obwohl ich noch im Jahre 1906 auf der Dresdner Gewerbeausstellung unter den drei Schönheitsarten: „Die Schönheit des Zwecks" in goldenen Lettern in einer Halle verkündet

sah, in der ausgesuchte Scheusale, nämlich Automobile, einen besonders breiten Raum einnahmen). Heute weiß man, daß eine Petroleumlampe oder ein Schornstein oder ein Luftschiff sehr zweckmäßig und trotzdem sehr häßlich sein können, daß also unser Schönheitsempfinden wohl aus ganz andern Wurzeln entspringen muß als aus Betrachtungen über Zweckmäßigkeit oder Unzweckmäßigkeit eines Gegenstandes. Also man darf getrost sagen: wo Kunstgewerbe ist, ist auch die Möglichkeit eines Konfliktes zwischen Schönheit und Zweckmäßigkeit gegeben. Aber es ist doch nun festzustellen, daß dieses ewige Problem: Kunst und Gewerbe zu vereinigen, in unserer Zeit wiederum ganz besonders verwickelt sich gestaltet, daß seine Lösung dem Künstler unserer Tage viel größere Schwierigkeiten bereitet, als dem Künstler irgend einer früheren Zeit. Und zwar zuvörderst darum, weil unsere Zeit sich darauf versteift, daß ein Gebrauchsgegenstand in erster Linie zweckmäßig sein soll. Ja, wir gehen manchmal in unserer Überwertung des Zweckmäßigen so weit, daß wir einem Gebrauchsgegenstand die Schönheit absprechen, nur weil er nicht zweckmäßig ist. Das

hängt natürlich mit dem ganzen Geist unserer Zeit zusammen, der ja wie man allerorten zu spüren Gelegenheit hat, auf das Praktische ausgerichtet ist. Wir sind nun einmal ein Geschlecht von Pygmäen, das am Boden kriecht, ein Geschlecht von Nachgeborenen. Unsere Flügel sind verkümmert und tragen uns nicht mehr über das Alltägliche hinweg. So wollen wir denn vor allem unser Behagen haben und diesem Behagen sollen auch die tausend Gegenstände dienen, mit denen wir unser Leben „bereichern".

Wir verlangen, daß man durch Fenster sehen, aus Gläsern trinken, in Büchern lesen, auf Stühlen sitzen kann usw. Ehedem war man nicht so banausisch. Man mustere die kunstgewerblichen Herrlichkeiten, die uns die vergangenen Jahrhunderte hinterlassen haben, und man wird auf Schritt und Tritt auf Gebrauchsgegenstände stoßen, die alles andere als „praktisch" waren. Wer möchte aus Rembrand-Gläsern trinken, wer auf Renaissance- und Barockstühlen sitzen, wer an Rokokoschreibtischen schreiben wollen? Die Künstler früherer Jahrhunderte durften sich das gestatten, gelegentlich ihre künstlerischen Ideen

auch auf Kosten der Zweckmäßigkeit zu verwirklichen. Versucht es heute einer, so stößt er auf energischen Widerspruch allerorten. (Nur im Buchdruck lassen wir uns merkwürdigerweise die allerunzweckmäßigsten Formen aufdrängen, ohne zu mucksen: man denke an die Eckmannschrift oder betrachte die Ausstattung der Neuen Rundschau: Da werden die unsinnigsten Schriftzeichen, bei denen man nicht fünf Zeilen lesen kann, ohne Schaden an den Augen zu nehmen, in „künstlerischem Interesse" dem geduldigen Leser zugemutet, ohne daß dieser ein Wort der Kritik fände; aber das sind doch nur Ausnahmen: die Regel ist die, daß wir heute von einem Gebrauchsgegenstande in erster Linie verlangen, daß er seinem Zwecke voll entspreche). Diese auf das Praktische gerichtete Stimmung unserer Zeit erschwert es aber natürlich dem Künstler ungemein, seine Ideen in irgend einem Gegenstande zu verkörpern.

Wozu dann nun noch der andere Übelstand kommt, daß unsere Gebrauchszwecke selbst immer unsinniger werden. Weil wir die Schranken des Natürlich-Organischen längst durchbrochen haben und mit Hilfe der kunstvollsten chemischen und

mechanischen Verfahrungsweisen unsern Bedarf befriedigen, tauchen immerfort die seltsamsten Zweckbestimmungen auf: ein elektrischer Strom soll über weite Strecken auf einem Kupferdraht geleitet werden; Verbrennungsprozesse sollen durch einen hundert Fuß hohen Luftschacht befördert werden; zentnerschwere Stahlblöcke sollen mitten auf hoher See zehn Kilometer weit geschleudert werden; dreißig Menschen sollen zu gleicher Zeit ohne Zugtiere in einem Glaskasten durch die Straßen einer Stadt geschoben werden; tausend Menschen sollen in einem Behälter aus Eisen, Glas und Stein auf schmaler Grundfläche übereinander wohnen usw. usw., was täglich sich von neuem an technischen Aufgaben gebiert: Das alles soll nun der arme Künstler allsobald in Schönheit kleiden. Welches Ansinnen!

Hier stellt die moderne Technik den Künstler vor das Problem, Gebrauchsgegenstände geschmackvoll zu gestalten, die aus ganz abstrusen Zweckbestimmungen ihr Dasein ableiten. Nun bereitet ihm dieselbe Technik aber gar erst Schwierigkeiten über Schwierigkeiten, wenn er sich ihrer zur Herstellung der Gegenstände bedienen

soll. Dieselben aller organischen Naturgemäßheit entkleideten chemischen und mechanischen Prozesse, jene Verfahrungsweisen, die die Erzeugung eines Gegenstands dem selbsttätigen Wirken eines Systems lebloser Körper, einem Röhren- oder Maschinensystem übertragen. Sie sind es nun, mit denen er schöpferische Arbeit verrichten soll. Wo ehedem der lebendige Mensch mit seinen leiblichen Organen schaffte, da arbeiten jetzt tote Körper: wie soll aus ihrem Wirken ein lebendiges Werk entspringen? etwas Persönliches? etwas, das eine Seele hat? Und das Problem, das hier erwächst, läßt sich nicht etwa (wie man geglaubt hat), dadurch lösen, daß man einfach der neuen Technik die gesamte Gütererzeugung blindlings anvertraut und das wiederum für schön nimmt, was ihrem Sinne, ihrer Art am meisten entspricht. Man hat das Schlagwort vom „Maschinenstil“ aufgebracht und hat uns glaubenmachen wollen (oft genug mit Erfolg: wie ich an mir selbst erfahren habe: man lese nach, was ich vor sechs Jahren in der ersten Auflage meines „Modernen Kapitalismus“ darüber gesagt habe): unser Geschmack müsse sich den Anforderungen der modernen Technik anpassen. Weil diese

jetzt mit Maschinen arbeite, darum müßten wir mit der Maschine hergestellte glatte Möbel ‚schön' finden. Hier liegt ganz derselbe Irrtum zugrunde, wie wir ihm oben begegneten bei der Besprechung der Zweckmäßigkeitsästhetik. Herstellungsart und Schönheitsempfinden haben ebensowenig etwas miteinander gemein wie Schönheitsempfinden und Zweckbestimmung. Wir finden aus irgend welchem, uns unbekannten Grunde den „Maschinenstil" eine Zeit lang schön, sicher aber nicht, weil er der modernen Technik entspricht: es sei denn, wir lassen unsere ästhetische Wertung durch irgendwelche sozialethischen Motive beeinflussen. Morgen werden wir wieder Freude an geschnitzten oder gekerbten Möbeln haben. Und ich glaube in der Tat, daß heute schon der Maschinenstil an unseren Möbeln, zumal in der Armen-Leute-Manier, wie sie vor allem Van de Velde liebt, seinen Höhepunkt überschritten hat. Also: gelegentlich mag einmal das kunstgewerbliche Schaffen durch die moderne Technik begünstigt werden. Verallgemeinern darf man das nicht. Als regelmäßigen Fall muß man vielmehr den annehmen, daß die moderne Technik einer künstlerisc

Gestaltung Hindernisse in den Weg legt. Man denke vor allem auch an die Gefahr, die aller Güterherstellung aus der Surrogierung erwächst, der Surrogierung, dem eigentlichen Paradestück der modernen Technik: Ersatz edler Stoffe durch schäbige, minderwertige; der Schneide- oder Hämmertechnik durch die Preßtechnik; Ersatz der alten organischen Färbemittel durch chemische usw. Auf Schritt und Tritt begegnet uns ja ein Gegenstand, der einem Gegenstand aus edlem Material täuschend nachgeahmt ist. Unsere billigen Läden wimmeln ja von solchem Kitch, der für Pfennige das bietet, was Taler und Kronen kosten würde, wenn nicht surrogiert worden wäre. Und wie diese Afterkunst den Künstler ärgert: nun kommt ein Kunde und erklärt: „ja bitte: derselbe Beleuchtungskörper, für den Sie mir 100 M. berechnen, kostet bei der Konkurrenz nur 50 M.“ Jawohl derselbe und doch nicht derselbe: denn bei genauerem Hinsehen ist bei der einen Platte das Messing 2 cm, bei der anderen nur 1½ cm stark, dort gehämmert, hier gepreßt, dort sind die Ränder mit dem Hammer eingebogen, hier mit der Maschine gewalzt usw.

Das ist das, was der Künstler von den sachlichen Verfahrungsweisen der modernen Technik zu leiden hat. Dazu kommen nun noch alle die Schwierigkeiten, die ihm aus der modernen Betriebsorganisation erwachsen, das heißt also aus der Art und Weise, wie die Arbeitskräfte an der Herstellung der Gegenstände tätig sind. Wir sahen: ehedem, als das Kunstgewerbe blühte, war Güterproduktion höchstpersönliche Werkschöpfung. Ein Meister, umgeben von wenigen Hilfspersonen, lebte sich in seinem Werke aus. Und der Meister war der Künstler selbst. Jetzt ruht die Herstellung eines Gegenstands auf dem Zusammenwirken vieler, die in großen Betrieben unter einem einheitlichen Kommando zusammengefaßt sind. Diese Vielen haben ihre Arbeit spezialisiert: der eine tut dies immerfort, der andere jenes. Was schließlich als Produkt herauskommt, ist gar nicht mehr das Werk eines Einzelnen, sondern das Gesamterzeugnis einer großen Menge von Teilarbeitern. Und unser Künstler ist nicht einmal unter ihnen. Er steht dem Herstellungsprozeß selbst fern. Wie soll er ein individuelles, ein persönliches Werk schaffen? Wie soll er den

Inhalt seiner Seele dem Stoffe mitteilen, den tausend andere bearbeiten? Die ehemals einheitlich organische Werkschöpfung ist in eine Anzahl disparater Teilprozesse auseinandergefallen. Wie soll der Künstler sie wieder zur Einheit emporheben? Wie soll er den Kampf mit diesen unheimlichen Mächten der Zerstörung bestehen?



IV. DIE ZUKUNFT DES KUNSTGEWERBES



ANGESICHTS SO VIELER WIderwärtigkeiten, so vieler Häßlichkeiten ist es kein Wunder, wenn so mancher Künstler, so mancher Mann von Geschmack heute die ganze moderne Kultur zum Teufel wünscht. Mit ihren Eisenbahnen und Warenhäusern und Kommerzienräten und Analinfarben und Schnellpressen und Telephonen und allem, was uns sonst noch das Leben verschönt. Wenn er insbesondere die Wiedergeburt einer von künstlerischem Geiste erfüllten Kultur, wenn er die Renaissance des Kunstgewerbes sich nicht anders vorzustellen vermag als auf den Trümmern der modernen Technik. Wenn er die Hoffnung auf Besserung an die Rückkehr zu den alten Lebensformen, vor allem auch zu den alten Produktionsformen: der „Handarbeit“ oder dem „Handwerk“ knüpft. Viele der Allerbesten unsrer Zeit haben diese Empfindung im Herzen: es gibt kein Vorwärts, es gibt nur ein Zurück, wenn überhaupt

wir noch einmal zu menschenwürdiger Existenz gelangen wollen. Der genialste Vertreter dieser Auffassung war John Ruskin. Dieser Mann ist, wie man jetzt weiß, sein langes Leben hindurch nicht müde geworden, die Rückkehr zu der Väter Daseinsweise zu predigen.

In seiner prachtvollen Sprache hat er uns die Scheußlichkeiten alles modernen Wesens in das Herz geprägt, hat er uns entzückt, wenn er die Bilder eines wieder geruhsamen Lebens in und mit der Natur, fern von der nerven- und sinnzerstörenden Hetze der modernen Großstadt vor uns hinzeichnete.

Und es kann wohl heute keinem Mann von Geschmack und Bildung mehr zweifelhaft sein, daß wirklich die moderne Kultur mehr Werte zumal künstlerische Werte zerstört als neu geschaffen hat. Daß sie die Menschheit vor allem durch die „Errungenschaften der Technik“ von allen Quellen des Lebens abgedrängt und in die Wüste seelischer Verkümmerung gestoßen hat. Es mehrt sich auch die Zahl derer, die eine Rückkehr in frühere Lebensformen als einen Segen für die Menschheit begrüßen würden. Gewiß. Aber ein anderes ist es, ob diese Rückkehr, dieser Wandel der Kultur im

Sinne Ruskins nicht ein schöner Traum bleiben muß. Ob es nicht eine Utopie ist, an die Möglichkeit einer Wiedergeburt vorkapitalistischen, vormaschinellen Wesens zu glauben. Wir haben uns immer noch nicht genug daran gewöhnt, zwischen dem, was uns wertvoll erscheint, von dem wir wünschen, daß es würde und dem, was wirklich wird, was notwendig sich vollziehen muß, zu unterscheiden. Uns erscheint die Zukunft, wenn wir Politik treiben, noch allzu oft als ein Gebilde, dessen Gestalt wir bestimmen können nach unserm Wünschen und Wollen. Wir sollten uns mehr daran gewöhnen, den Gang der Kultur wie einen Naturprozeß zu betrachten, an dessen Verlauf wir auch nur ganz wenig zu ändern vermögen, an den wir uns vielmehr anpassen müssen und den wir allein durch Eindringen in seine Eigenart und Gewöhung an seine Widerwärtigkeiten zu überwinden imstande sind. Wir wandern nun einmal in der Wüste, so gilt es Wüstenkleidung anzulegen, Wüstengewohnheiten anzunehmen.

Oder wollte jemand in Wirklichkeit daran glauben, die moderne Kultur ließe sich aus der

Welt schaffen? Woher wollte er die Kräfte nehmen, um diesen ungeheuren Sanierungsprozeß durchzuführen? Denn ohne lebendig wirkende Kräfte vollbringt man nichts. Und Kräfte heißt soviel wie Interessen, interessierte Leute. Wer ist aber an einer Revision unserer Kultur heutigen Tages interessiert? Ein paar Künstler vielleicht; eine Handvoll Einsamer. Und auch von denen, die heute nur Schlechtes von der modernen Kultur zu sagen wissen, würde manch einer vom Kampfe gegen sie abstehen wenn nun wirklich mit einer Rückkehr in die Daseinsformen früherer Zeiten ernst gemacht werden sollte. Wenn der moderne Komfort, die Hygiene, die Leichtigkeit des Verkehrs und all dieses zum Opfer gebracht werden müßte. Und wer außer den paar Einsamen ist sonst noch von allem modernen Wesen so degoutiert, daß er für seine Beseitigung einstehen wollte? Eine Handvoll Handwerker vielleicht, die vom Rade der Zeit zu Boden geschleudert sind. In Summa: das Fähnlein, das im Kampfe gegen die „Errungenschaften" unserer Zeit, um nicht zu sagen gegen alles, was „Fortschritt" heißt, aufzubringen wäre, würde nur klein sein

und wenig kriegsgeübt, mit Waffen nur dürftig ausgerüstet. Und sollte den Kampf bestehen gegen die überwiegende Mehrzahl der lebenden Menschen, die wohlerprobt im Streite, mit allen Mitteln der politischen Kriegführung wohlvertraut dem Fähnlein der Einsamen entgegenträte.

Und daß die erdrückende Mehrheit für alles, was „Fortschritt“ heißt, einstehen würde, daran ist gar kein Zweifel. Nicht nur, daß sie im großen ganzen durchaus zufrieden sind mit dem, was die moderne Kultur ihnen gebracht hat (unzufrieden höchstens darüber, daß sie nicht genug Teil haben an den „Segnungen“ der Kultur): sie könnten beim besten Willen gar nicht gegen den „Fortschritt“, vor allem auf technischem Gebiete, streiten, dieweil sie damit sich selbst negieren, ihre eigene Existenz vernichten würden. Die moderne Technik hat ja die Masse, die heute in den Kulturländern herumwimmelt, erst möglich gemacht, dadurch daß sie ihr die Existenzmittel verschaffte. Und auf dieser Masse ruht wiederum die ganze Oberschicht, deren Reichtum nicht vorhanden wäre, wenn nicht eine so große Masse von Arbeitskräften mobil gemacht wäre.

Das also, daß wir noch einmal zu der natürlichen Daseinsweise früherer Zeiten zurückkehrten, ist eine Utopie. Die Schlöte werden weiterrauchen, bis die letzte Tonne Kohle aus der Erde geholt ist, die Warenhäuser (oder Masseneinkaufstätten in anderer Aufmachung) werden weiter blühen, die Eisenbahnen und Trambahnen und Automobile werden weiter durch die Lande fauchen und rasseln.

Aber woran man denken könnte, wäre dieses: für das Kunstgewerbe, das doch so deutlichen Schaden in der modernen Atmosphäre nimmt, eine Art von Sonderexistenz in einer Art von Enklave zu schaffen; so zwar, daß man ihm die alten Formen, die ihm von Nutzen waren, vor allem die handwerksmäßige Organisation der Produktion wieder anlegte.

Aber ich halte nun freilich auch diesen Gedanken für eine Utopie. Vor allem ist er unklar, nicht zu Ende gedacht. Es lohnt also wohl, ihn etwas näher ins Auge zu fassen. Zunächst halte man sich dieses deutlich vor Augen: Kann man im großen ganzen die moderne Kultur nicht bannen, so bleibt also das allgemeine Milieu so,

wie es heute ist. Es bleibt vor allem der Kreis der Konsumenten derselbe. Die Snobs und die Proleten bilden nach wie vor die Kundschaft. Man denke sich auch so viel „Sozialismus" in die Welt, wie man wolle: mit der einstweilen ungebildeten Masse, mit den Kohorten der Leute ohne Geschmack, ohne Sinn für Schönheit, und vor allem für schöne Lebensformen müßte man auf jeden Fall rechnen. Man kann die Leos und und Sixtusse des Cinque Cento ebenso wenig wieder lebendig machen wie die stillen Mönche des elften Jahrhunderts und die Könige und Marquis von Frankreich vor der Revolution. Auch die Intimität der Beziehungen zwischen Künstler und Auftraggeber wird für immer dahin sein. Dazu sind unsere Verhältnisse zu weit, ist unsere Zeit zu unruhig geworden. So kann der Künstler immer nur mit Fremden rechnen oder mit unpersönlichen Anstalten. Und seine Hoffnung muß darin bestehen, diese amorphen Haufen langsam wieder zu Kunst und Kunstgewerbe zu erziehen in der Weise, wie ich es oben schon andeutete: er muß den Snobs die Protzerei und den Proleten die Talmisucht auszutreiben trachten. Vielleicht wird

dann in späten Tagen noch einmal ein Geschlecht kunstfreudiger und kunstsinniger Menschen heranwachsen, denen das Schöne Bedürfnis, das Echte und Einfache Selbstverständlichkeiten sind.

Wie nun aber? Soll und kann für das „Publikum", wie es jetzt als Verzehrer von kunstgewerblichen Gegenständen auftritt, mag man auch an seine Entwicklungsfähigkeit glauben, die Erzeugung der kunstgewerblichen Gegenstände wieder in einer Weise erfolgen, wie sie ehedem üblich war? Ist mit anderen Worten die Rekonstruktion des früheren Zustandes der Güterproduktion für die Sphäre des Kunstgewerbes denkbar? Um diese Frage zu beantworten, bedarf es einer genauen Unterscheidung der einzelnen Punkte, an denen man eine Änderung des heutigen Standes der Dinge für notwendig erachtet, der einzelnen Schäden also, die der heutigen Organisation der Produktion und des Absatzes nach Meinung der Künstler anhaften. Diese Unterscheidung werden wir leicht vornehmen können, wenn wir uns der feindlichen Mächte erinnern, die sich dem Künstler bei seinem Streben, das Kunstgewerbe wieder zu oberen, entgegenstellen.

Da war nicht am wenigsten gefährlich und dem künstlerischen Schaffen ein Hindernis: die moderne Technik. Muß sie, soll sie, kann sie durch die frühere Technik ersetzt werden oder ist sie doch vielleicht in bestimmtem Sinne vereinbar mit gutem und echtem Schaffen?

Ich meine: die moderne Technik hat auch für die solide und gefällige Produktion neben vielem Schlimmen Gutes gebracht. Um nur an einiges zu erinnern: Die Art wie heute Hölzer getrocknet, fümiert, gebeizt, exakt beschnitten und gehobelt werden können; die Kunst der Behandlung von Edelsteinen; die Fertigkeiten der Porzellan- und Glasherstellung (Tiffany-Gallet-Gläser); die Leistungen auf dem Gebiete der Stoffweberei, der Papiererzeugung, des Büchereinbandes, der Bilderreproduktion und vieles andere bedeutet zweifellos wirklichen Fortschritt, wirkliche Verbesserung und Veredelung der Verfahrungsweisen, deren sich jeder Schöpfer kunstgewerblicher Gegenstände mit Freude bedienen wird.

Was aber die moderne Technik uns gelehrt hat zur Herstellung von Schund und Talmiwaren: das braucht ja nicht angewendet zu

werden. Gifte müssen ja nicht genommen werden und ihre bloße Existenz ist noch niemandem gefährlich. Wenn man nur Mittel und Wege findet, die verhängnisvollen Techniken außer Anwendung zu setzen, so kann jeder Künstler ruhig seine Straße ziehen. Die Hauptsache wird hier wiederum die Erziehung des Publikums sein: hat sich das erst daran gewöhnt, das Schäbig-Gleißende, das unecht Prunkende zurückzuweisen, auch nicht mehr immer nach dem Billigsten zu fragen, wohl erkennend, daß ein billiger Einkauf sehr teuer zu stehen kommen kann: so wird schon der schäbigen Schundproduktion ein Damm gezogen sein. Zurück zu solider Arbeit, zurück zur Echtheit, zur Natürlichkeit! Das ist der Ruf, der erschallen muß. Aber bedeutet er in allen Fällen: Abkehr von der modernen Technik? Wir sehen: nein. Es gibt außerordentlich viele Verfahrungsweisen, maschineller oder chemischer Natur, die ebenso solide, ebenso echte Ware liefern, wie je eine alte Technik es vermocht hätte. Der Gegensatz ist also keineswegs: moderne = unsolide gegen alte = solide Technik? Was häufig verkannt wird. Vielmehr wird man immer von Fall zu Fall prüfen

müssen, wo die bessere Ausführung gewährleistet ist: ob bei mechanischer oder nichtmechanicher Technik.

Nun bleiben freilich eine Menge Gebiete übrig, wo wir die alte, handwerksmäßige, richtiger handmäßige Technik aus andern Gründen als denen bloß größerer Solidität und Echtheit bevorzugen. Wo wir sie heischen um ihrer selbst willen mit allen ihren Fehlern und Unvollkommenheiten, um ihres lebendigen Schimmers willen. Ein maschinengewebter Teppich und sei er noch so solide gearbeitet, vermag uns niemals die holde Launenhaftigkeit des alten „echten" Handteppichs zu ersetzen; ein mit der Maschine geschnitzter Stuhl ist etwas Grundverschiedenes von dem handgeschnitzten; die mit der Hand getriebene Kupfer- oder Messingplatte ist durch keine maschinell gearbeitete zu vertreten; die mit der Hand bemalte Vase, die von Künstlerhand nachgearbeitete Bronze oder Büste werden immer ihren Sonderwert bewahren, weil sie Handarbeit enthalten. Und zweifellos wird auch unser Verlangen nach Handarbeit wieder reger werden in dem Maße, wie unser Empfinden für das Echte, Originale, Solide

wieder stärker sich entwickeln wird. Neben der (wenn auch soliden) maschinell erzeugten Dutzendware wird ganz gewiß eine Oberschicht wertvoller Gegenstände angefertigt werden, bei deren Herstellung wieder mehr die handmäßige Technik zur Anwendung gelangt.

Nun aber ist vielen, die über diese Dinge gesprochen und geschrieben haben, der verhängnisvolle Irrtum unterlaufen, daß sie die Technik der Güterherstellung mit deren Organisation in Betrieben und Wirtschaften verwechselt haben, daß sie aus dem Verlangen nach stärkerer Anwendung handwerksmäßiger Technik die Notwendigkeit einer handwerksmäßigen Organisation des Kunstgewerbes ableiteten. Was nun ganz und gar verkehrt ist.

Zunächst mag noch einmal betont werden: Reform der Technik bedeutet keineswegs in allen Fällen Ausschaltung der modernen, das heißt mechanischen oder chemischen Verfahrungsweisen. Diese behalten vielmehr oft genug ihren gleichen, wenn nicht einen höheren Wert neben den früheren Techniken. Daß ihre Anwendung nun aber nicht im Rahmen der alten handwerksmäßigen Organisation des Gewerbes möglich ist, liegt auf der

Hand. Aber die Hauptsache: auch die Rückkehr zur Handtechnik macht keineswegs auch eine Rückkehr zu Kleinbetrieb und Handwerk notwendig. Vielmehr hat handwerksmäßige Technik, das heißt also die Bearbeitung eines Gegenstandes durch einen Arbeiter unter Anwendung einfacher Werkzeuge, sehr wohl Raum in großbetrieblichem Rahmen. Es steht nämlich dem nichts im Wege, daß in einem großen Betriebe einzelne Verrichtungen oder einzelne Stücke von einzelnen Personen mit ganz primitiver Technik — also handmäßig — ausgeführt werden. Das geschieht schon heute in weitem Umfange. Jede Kunstmöbelmanufaktur, jede Bronzenmanufaktur, jede Porzellanmanufaktur legt Zeugnis davon ab, daß in sehr großen Betrieben Raum für ganz individuelle, ganz persönliche Arbeit ist. Gewisse Hilfsverrichtungen werden natürlich vernünftigerweise immer der Maschine oder einem chemischen Gesamtprozeß übertragen werden. Es hätte wahrhaftig keinen Sinn, wollte man die Bretter wieder mit der Hand zersägen, hobeln, fräsen usw. oder wollte man die einzelne kunstvoll bemalte Porzellanfigur je einem besonderen

kleinen Brennofen anvertrauen. Aber die Hauptarbeit wird schon heute in solchen großen Betrieben mit der Hand von bestimmten Arbeitern an einem Stück von Anfang bis zu Ende ausgeführt. Und so könnte man die Handarbeit, wenn das Bedürfnis nach ihr wächst, sehr gut in allen Großbetrieben wieder mehr zur Entfaltung bringen. Eine Rückkehr zu handwerksmäßiger Organisation bedürfte es zu diesem Ende ganz und gar nicht.

Nun haben wir aber im Lauf unserer Betrachtungen wahrgenommen, daß dem Kunstgewerbe und seiner Neugeburt nicht nur aus der Technik Gefahren erwachsen, sondern auch aus der üblichen Betriebsgestaltung (dem gesellschaftlichen Großbetriebe) und der herrschenden Wirtschaftsform (der kapitalistischen Unternehmung) als solchen: daß sie — ganz abgesehen von der Technik, die zur Anwendung gelangt — bei der Durchsetzung künstlerischer Ideen Schwierigkeiten bereiten. Diese Erwägung könnte nun doch den Anstoß geben, eine Rückkehr wirklich zu den alten Formen des Betriebes und der Wirtschaft, wirklich zu Kleinbetrieb und Handwerk als notwendige

Bedingung für eine Gesundung des Kunstgewerbes hinzustellen und somit praktisch zu fordern. Ganz abgesehen also von den Reformen rein technischer Natur, von denen schon die Rede war.

Und in der Tat hört man ja gerade von Freunden des Kunstgewerbes und oft genug von Künstlern der Wunsch nach einer Renaissance des Kunsthandwerks laut werden. Für das öffentliche Leben, für die Wirtschaftspolitik ist nun aber damit das allerbedeutendste Problem berührt worden. Wenn wirklich eine Wiedergeburt des Kunstgewerbes nur im Rahmen der alten handwerksmäßigen Organisation zu erhoffen ist, so bedeutet das grundlegende Veränderungen unseres ganzen gesellschaftlichen Lebens. Es bedeutete eine Verschiebung der Richtung unserer ökonomischen Entwicklung, die bisher deutlich sich vom Handwerk ab- und den großbetrieblichen Formen in kapitalistischer oder gemeinwirtschaftlicher Aufmachung zuwendet. Es bedeutete eine Stärkung der Position aller derjenigen politischen Elemente, die die Umbildung unserer Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung in der angedeuteten Richtung hintanzuhalten suchen, aller

Mittelstandsretter und Zünftler. Deshalb lohnt es die Mühe, gerade diesen Punkt etwas genauer ins Auge zu fassen, genauer also zu prüfen, was es mit dem Schlagwort: zurück zum Kunsthandwerk auf sich habe.

Da sind denn nun zunächst zwei ganz und gar verschiedene Möglichkeiten in Betracht zu ziehen. Entweder nämlich der Künstler (den wir doch in Zukunft nicht wieder missen wollen) wird selbst wieder Handwerksmeister, oder er schwebt über den einzelnen Handwerksbetrieben, bedient sich also dieser nur zur Ausführung seiner Ideen, die er ihnen auf dem Wege der Zeichnung übermittelt.

Die erste Möglichkeit! Die würde also wahrhaftig die Renaissance der Renaissance bedeuten. Und man ist wohl berechtigt zu der Frage: warum können unsere Künstler nicht so wie die großen Meister der früheren Jahrhunderte in eigenen Werkstätten schaffen und uns dadurch eine Nachblüte des Kunstgewerbes bereiten?

Nun, ich glaube, die Gründe, weshalb diese Rückkehr des Stromes zu seiner Quelle unmöglich ist, sind zahlreich. Erstens einmal und vor allem

würden unsere Künstler, von deren Wiedererscheinen wir alles Gute für das Kunstgewerbe erhoffen, diese Metamorphose in Handwerksmeister nicht vollziehen wollen. Dazu haben sich denn doch die Zeiten zu sehr geändert. Der Wert der geistigen, der führenden Arbeit ist im Laufe der letzten Jahrhunderte so gestiegen, daß eine handwerksmäßige Tätigkeit durchaus nicht mehr als gleichwertig anerkannt wird. Vergessen wir niemals: Die Meister früherer Zeiten wußten es nicht anders, als daß sie auch die niedere, rein mechanische Arbeit selbst auszuführen hatten. Von den kunstbegabten Mönchen ganz zu schweigen: auch noch die Maler und Bildhauer der Renaissancezeit hatten eine Menge rein mechanischer Arbeit zu verrichten, wie Farbenreiben und dgl., deren heute unsere Künstler entwöhnt sind. Und wer zu den „angewandten" Künsten sich wendete, der erachtete es als selbstverständlich, daß er das Schurzfell vorband und sich mit seinen Gesellen hinter die Hobelbank, den Schraubstock und Schmelztigel stellte und Handarbeiter war.

Inzwischen hat sich die Differenzierung von geistiger und ausführender Arbeit vollzogen (ob

zum Segen der Menschheit, zum Segen ihrer Werke, steht hier noch nicht in Frage); auf ihrer Basis hat sich ein neues Standesbewußtsein herausgebildet, so daß es einem „Geistesarbeiter" heute in der Tat schwer wird, sich wieder in die Sphäre der mechanischen Arbeit hinab zu begeben.

Diese Differenzierung zwischen geistig-schöpferischer und rein mechanisch-ausführender Arbeit hat nun aber auch den Wirkungskreis der Geistesarbeiter ausgeweitet. Was ehedem in der Seele eines Künstlers an Ideen geboren wurde, fand nur die enge Sphäre eines Handwerkstriebes vor, um sich in stofflichen Werken auszudrücken. Der Künstler von heute würde sich beengt fühlen, wenn er sich nur in dem engen Rahmen eines einzigen Handwerksbetriebes ausleben müßte. Er will einen größeren Wirkungskreis für seine Ideen haben.

Er will aber auch durch seine Arbeit größeren Lohn erwerben, als es ihm möglich wäre, wenn er nur seine eignen, selbstausgeführten Werke mit seinem Geiste erfüllte, d. h., wenn er Handwerker wäre. Auch hier muß die veränderte gesellschaftliche Lage in Rücksicht gezogen werden. Der

Künstler-Handwerker früherer Jahrhunderte begnügte sich mit einem bescheidenen Auskommen, weil er rings um sich (von ganz wenigen Reichen abgesehen) auch nur dasselbe dürftige Leben wahrnahm, das er selber führte. Heute prunkt und gleißt der Reichtum rings herum auf allen Straßen und erfüllt auch das Sehnen und Streben des Künstlers.

Und dann noch: wollte dieser wirklich wieder Handwerker auch und vor allem im wirtschaftlichen Verstande werden, dann müßte er natürlich auch alle die ökonomischen und organisatorischen Funktionen des Handwerkers mit übernehmen: er müßte sich um die Beschaffung der Produktionsmittel und der Arbeitskräfte kümmern; er müßte vor allem auch den Absatz seiner Erzeugnisse organisieren. Was aber in den früheren Zeiten eine Nebenfunktion des Produzenten war: die kaufmännische Tätigkeit: sie ist heute zu ganz anderer Bedeutung gelangt, da unsere Lebensverhältnisse so viel verwickelter sind, vor allem der Absatz der gewerblichen Erzeugnisse unsicher und problematisch geworden ist. Der Künstler-Handwerker unserer Tage müßte den

ganzen, lästigen Konkurrenzkampf selbst ausfechten, der heute die Nerven unserer Unternehmer aufreibt; er hätte zudem noch den Wettbewerb der routinierten Fachmänner auszuhalten, eben der Händler in Kunst und Kunstgewerbe, die es ja zu den Zeiten der seligen Donatello und Cellini noch nicht gab. Welche Zumutung! Wollte man aber daran denken, unser Künstler-Handwerker wollte sich und den ganzen kaufmännischen Teil seiner Tätigkeit als Handwerker vertrauensvoll einem kapitalistischen Händler überantworten, so hieße das eine sklavische Unterwerfung, eine Societas leonina, zu der sich wiederum gerade die besten und leistungsfähigsten Künstler nicht hergeben würden.

Und wie würden gar erst die immer zahlreicher werdenden Künstlerinnen, die sich dem Kunstgewerbe widmen, als selbständige Handwerksmeisterinnen sich anstellen?!

Aber wenn nun auch der Künstler selbst alle Bedenken beiseite setzen wollte und sich entschlösse, eine Werkstatt aufzumachen: es wäre garnicht zu wünschen im Interesse unserer gesamten Kultur.

Wiederum muß daran erinnert werden: als die Handwerker Künstler waren, war die Kunst noch großenteils Handwerk. Und wir verdanken die Entwicklung zu freieren Kunstauffassungen eben der Emanzipation der Künstler aus dem Milieu des Handwerks, in dem die besten Talente erstickt wurden. Wenn ein Albrecht Dürer sich zu seinem vollen Können auswachsen sollte, so war die Voraussetzung, daß er endgiltig sich aus der Handwerkeratmosphäre befreite, in der auch er noch aufgewachsen war. Als er aus der Werkstatt Meister Wohlgemuts austrat, war er ein leidlicher Zeichner und Kolorist, ohne besondere Eigenarten. Erst auf der Wanderschaft entwickelte er sein großes Talent. Das Schicksal Dürers aber ist typisch für den Werdegang der gesamten Kunst. Gewiß trifft Goethe das Richtige, wenn er als einen besonderen Vorzug der florentiner Kunst hinstellt, „daß sich aus dem Handwerke die Künste früher und allmählich entwickelten“ ... „Die neu entstandene Kunst verweilt in den höheren Gegenden, in denen sie allein gedeiht.“ Den Künstler wieder zum Handwerker machen, hieße also die großen Kulturerrungenschaften der letzten Jahrhunderte

auf künstlerischem Gebiete, hieße gerade die Renaissance, die das große Befreiungswerk vollbracht hat, verleugnen und zerstören.

Dann aber, meine ich, ist nicht nur der Künstler selbst, sondern auch die Allgemeinheit daran interessiert, daß große Talente einen weiten Kreis für ihre Betätigung haben. Wir wollen nur wünschen, daß die großen und freien Geister auch im Großen und Freien wirken können. Wir glauben an jener Worte Wahrheit:

„Daß sich das größte Werk vollende,
„Genügt Ein Geist für tausend Hände."

So können wir auch nicht wollen, daß sich eines begabten Künstlers Geist wieder in die engen Schranken Eines Handwerksbetriebes zurückbegebe.

Was auch noch zum Überfluß das Mißliche im Gefolge hätte, daß wir auf die Ausnutzung auch der guten und segensreichen Errungenschaften der modernen Technik verzichten müßten, die nur im Rahmen eines großen, reich mit Produktionsmitteln ausgestatteten Betriebes Verwendung finden können.

Dieser Grund spricht nun aber auch dagegen, daß der Künstler sich handwerksmäßiger Betriebe bediene, um seine Taten zur Ausführung zu bringen: zweite Möglichkeit, wie man sich eine Renaissance des Kunsthandwerks denken könnte. Zunächst muß man sich doch wohl darüber klar sein, daß für eine große Reihe von Produktionszweigen und gerade solchen, die für kunstgewerbliches Schaffen ganz besonders in Betracht kommen, eine handwerksmäßige Organisation aus technischen Gründen überhaupt ausgeschlossen ist, weil der Großbetrieb schlechthin notwendig ist, um auch das künstlerisch Wertvolle zu schaffen. Hierhin gehören unter anderem die Keramik, die Glasindustrie, die Teppichweberei, die Tapetenfabrikation, die Industrie der Beleuchtungskörper, die Leder- und Papierfabrikation, die polygraphischen Gewerbe.

Aber auch in denjenigen Produktionszweigen, in denen eine handwerksmäßige Produktion wenigstens denkbar ist, als Tischlerei, Schlosserei, Goldschmiederei, bietet der Großbetrieb heute große Vorteile. Er gestattet eine reichere Auswahl der Rohmaterialien (Hölzer u. dgl.), er ermöglicht

die Übertragung der rein mechanischen Teile des Produktionsprozesses auf Maschinen (wie die Holz- und Eisenbearbeitung im Groben) und anderes mehr. Er erzieht aber auch ein Arbeitermaterial, das vor dem Handwerker alten Schlages viel voraus hat: die Differenziierung der Arbeitsleistungen ermöglicht die Herausbildung tüchtiger Spezialarbeiter usw.

Steht nun der Künstler vor der Wahl: ob er zur Ausführung seiner Ideen sich eines handwerksmäßigen Kleinbetriebes oder eines mit allen modernen Hilfsmitteln ausgestatteten Großbetriebes bedienen will: ich glaube, die Wahl kann ihm nicht schwer werden. Er wird in der großen Mehrzahl der Fälle den Großbetrieb wählen; wohlgemerkt in der Voraussetzung, daß er darin ebenso frei walten und schalten kann, wie in einem kleinen Betriebe.

Muß schon der Künstler seine Taten anderen zur Ausführung übertragen, so ist ja damit der größte Vorzug handwerksmäßiger Produktion: die unmittelbare Durchdringung des Stoffes mit künstlerischem Geiste, die höchstpersönliche Werkschöpfung doch verloren gegangen. Und es

handelt sich nur noch darum: auf welchem Wege der Künstler am ehesten dazukommt, daß das Werk nach Möglichkeit in seinen Intentionen von anderen ausgeführt werde. Die Einheit von Seele und Leib muß auf anderem Wege hergestellt werden. Und es fragt sich: ist das auf dem Boden großbetrieblicher Produktion nicht schließlich ebenso gut oder besser möglich als in dem Milieu einer handwerksmäßigen Organisation.

Diese theoretischen Erwägungen sind nun in den letzten Jahren durch die Entwicklung der Praxis überholt worden. Diese nämlich hat gezeigt, daß in der Tat gerade das junge Künstlertum es vorgezogen hat, frischen Mutes sich der großbetrieblichen Formen der Produktion zu bedienen, um dem Kunstgewerbe neues Leben einzuhauchen. Die Notwendigkeit auf jenen Gebieten, auf denen es überhaupt kein Handwerk mehr gibt, mit den Großbetrieben zu arbeiten, indem man Muster für Tapeten, Bestecke, Gläser usw. entwarf, hat auch in denjenigen Produktionszweigen, in denen Handwerk und Großbetrieb zur Wahl standen, die Formen vorbereitet, in denen modernes Künstlertum und moderne Betriebsorganisation zusammenwirken können.

Vorbildlich ist die Organisation der „Vereinigten Werkstätten" (für Tischlerei usw.) in München und später in Dresden geworden, über die ich einige genauere Angaben machen möchte.

Gerade diese „Vereinigten Werkstätten" sind nämlich als Beispiel dafür angeführt worden, daß die Künstler selbst eine Wiederbelebung des Handwerks erstreben.

Ich bin nun niemals darüber im Zweifel gewesen, daß jene Hoffnungen der Handwerkerfreunde eine schmerzliche Enttäuschung erleiden würden. So laut auch unter den Künstlern selbst manch einer von der Renaissance des „Handwerks" redete und auf den niederträchtigen „Großbetrieb" schimpfte: ich wußte aus persönlichem Umgang mit Künstlern zu gut, daß sie etwas ganz anderes im Sinne hatten, als die Erwartungen unserer Innungsschwärmer zu erfüllen, daß es nur unbehobene Unklarheiten über die Begriffe „Handwerk", „Großbetrieb" usw. waren, die sie zu ihrer scheinbaren Handwerkerfreundlichkeit verführten. Daß man in Künstlerkreisen, auch in solchen, die besonders gern von der „Wiedergeburt des Handwerks" reden, gar nicht in

Wirklichkeit an etwas derartiges dachte, erwies ja schon das vortreffliche Einvernehmen, in dem die Herren mit den großen Tapetenfabriken, Webereien, Glasfabriken usw. stehen, für die seit langem die Läuger, Christiansen, Behrens e tutti quanti die Entwürfe liefern. Bedeuteten die berühmten „Vereinigten Werkstätten“ wirklich etwas anderes? Ganz und gar nicht. Die Organisation der „Vereinigten Werkstätten“ ist gerade, wie gesagt, der allerdeutlichste Beweis für die Richtigkeit der von mir immer vertretenen Auffassung, daß heute gerade die höchsten Ansprüche künstlerischer Inspiration im Kunstgewerbe jede handwerksmäßige Produktionsweise ausschließen, daß die Künstler dort, wo sie sich frei entscheiden zwischen den verschiedenen Wirtschaftsformen, den großindustriellen Betrieb und zwar je größer, desto lieber, wählen, und niemals den Handwerksmeister alten Stils; gerade weil ihnen dort die Erfüllung ihrer Wünsche am ehesten gewährleistet scheint.

Die Organisation der Vereinigten Werkstätten ist aber in den Grundzügen diese: An einer Zentrale sind außer der wirtschaftlichen Leitung

eine Reihe von Zeichenbureaus errichtet. In diese liefert der Künstler eine flüchtig hingeworfene Skizze — sage eines Kandelabers oder Teppichs — ein. Die Skizze wird nun von geübten Zeichnern ausgeführt und in dem entsprechend großen Maßstabe als Werkvorlage zugerichtet. Die Zeichner spezialisieren sich tunlichst nach den verschiedenen Künstlern. So gibt es Zeichnerspezialisten für Pankok, für Obrist usw., die genau sich in die Intentionen des Künstlers eingelebt haben, jeden Schnörkel, jede Schattierung in der Originalskizze sofort zu deuten wissen und die außerdem während der Übertragung der Skizze in die größere Vorlage in unausgesetzter persönlicher Fühlung mit dem Künstler selbst bleiben. Dieser bestimmt denn auch genau das Material: Die Farbe der Hölzer, der Fäden usw. Ist auf solche Weise die Werkvorlage vollendet, so beginnt die technische Ausführung, bei der von nun ab keine künstlerische Funktion mehr zu verrichten ist. Worauf es vielmehr ankommt, ist die möglichst subtile, gleichsam sklavische Übertragung der Vorlage in das Material. Jeder Zusatz von eigner „Individualität" auf dem Wege zwischen fertiger Werkvorlage und fertigem Erzeugnis ist vom Übel.

Deshalb erscheint als Ideal ein Troß höchstspezialisierter Qualitätsarbeiter, deren jeder einzelne wenn möglich ebenfalls nur auf einen Künstler und auf eine Verrichtung eingeschult ist: z. B. auf Intarsiaarbeit für Pankok. Daß bei dieser Art der Ausführung der ganz große Betrieb, in dem sich Hunderte von Spezialisten in die Hände arbeiten, in dem alle mechanische Arbeit maschinell ausgeführt werden kann usw., den Vorzug vor dem Handwerksbetriebe verdient, ist augenscheinlich. Wenn von der Geschäftsleitung der „Vereinigten Werkstätten" in München, deren eigene Tischlerei über 50—60 Arbeiter umfaßt, heute noch einzelne Handwerker beschäftigt werden, so geschieht dies nach Aussage ihres Direktors, ganz und gar nicht, weil sie besser, sondern lediglich, weil sie im Moment billiger sind, sei es infolge stärkerer Ausbeutung ihres Arbeitsmaterials (Lehrlinge!), sei es aus anderen zufälligen Gründen (Verwertung alter Metallteile u. dgl.)

Also es handelt sich bei den „Vereinigten Werkstätten" allerdings um eine Neuorganisation des Kunstgewerbes, die aber nicht hinter die bestehende zurück ins Handwerk, sondern zu höheren, vollkommeneren, großindustriellen Formen führen

wird. Der Grundgedanke der neuen Ordnung ist: Sorge zu tragen, daß ein Geist nicht nur für tausend, sondern für zehntausend, für hunderttausend Hände genüge. Zu diesem Behufe muß der Musterzeichner der Einzelunternehmung ausgeschaltet und durch den frei für viele Unternehmungen schaffenden Künstler ersetzt werden. Die Fabrik darf nur mechanisch ausführen, was die künstlerische Zentrale ihr vorschreibt; eine eigene „künstlerische" Kraft ist für sie eher von Nachteil; sie verballhornisiert die Künstlerentwürfe gar zu leicht. Was sie dagegen braucht, ist ein Stamm geschickter Arbeiter, d. h. ausführender Organe, die auszubilden als Hauptaufgabe der Gewerbeschulen der Zukunft erscheint. Neben diesen rein exekutiven großindustriellen Betrieben müssen dann als Pflanzstätten der künstlerischen Ideen staatliche Gewerbeschulen und kunstgewerbliche Versuchsanstalten in größerer Menge errichtet werden, in denen die Künstlerentwürfe ausgeführt und probiert werden. In diesen Anstalten wird alsdann, wie ersichtlich, alle künstlerisch-schöpferische Arbeit konzentriert sein . . .

Das etwa sind die leitenden Ideen der Organisatoren der „Vereinigten Werkstätten".

In diesen Ideen ist, wie man sieht, auch die letzte Spur von Handwerksmäßigkeit der Organisation ausgelöscht. Der Künstler ist wieder in die Sphären der gewerblichen Produktion herabgestiegen, aber in anderer Gestalt als damals im Mittelalter, unter Berücksichtigung der radikalen Umgestaltung, die unser gesamtes Kulturleben in den langen Jahrhunderten erfahren hat. Sein Geist ist fruchtbar gemacht für ein großes Gebiet menschlichen Schaffens. Die Idee der Individualisierung, der künstlerischen Besonderheit und Eigenheit ist verwirklicht nicht in der roh-sinnlichen Weise, daß nun die kostbare Kraft des Genius vergeudet werde in selbsthändiger Schnitzerei oder selbsthändigem Hantieren mit dem Schmelztiegel, sondern dadurch, daß die Welt der materiellen Arbeit seinem Geiste unterworfen, die Vielen, die nur zum Ausführen taugen, zu gefügigen Werkzeugen in seiner Hand gemacht worden sind. Hatte der Künstler der Renaissance Hobel, Griffel oder Hammer als Mittel seine Ideen zu verwirklichen, so hat der moderne Künstler zu seiner Verfügung ein kunstvolles System von Einzelarbeitern, durch die hindurch er auf den toten

Stoff zu wirken vermag. Die zukünftige Organisation des Kunstgewerbes besteht also in ihrem Grundgedanken darin, daß die Idee der Differenzierung der Fähigkeiten, nunmehr auch auf die schöpferische Leistung in viel radikalerer Weise als bisher zur Anwendung gelangt.

Dieses alles hat seine Geltung vor allem für die höchste Betätigung künstlerischen Wesens in der Sphäre der Gewerbe; also für die Herstellung erstklassiger, vielleicht sogar einziger, kunstgewerblicher Gegenstände. Es war zu erweisen, daß selbst (oder gerade!) für diese handwerksmäßige Organisation ungeeignet ist. Das gilt nun natürlich in gleichem Maße für alle kunstgewerbliche Dutzendware, die doch sicher einen immer größeren Raum in der Produktion ausfüllen wird. Von 1000 Menschen sind 999 froh, überhaupt einen schönen Stuhl, eine schöne Vase usw. zu besitzen, ohne sich viel darum zu kümmern, ob dieses Stück auch vom Nachbar besessen wird. Für diesen wachsenden Massenbedarf (im guten Sinne) an schönen und gefälligen Gebrauchsgütern kommt selbstverständlich überhaupt nur der so viel produktivere Großbetrieb in Frage.

So scheint es also für die Zukunft entschieden zu sein, daß das neue Kunstgewerbe sich nicht in die Formen des alten Handwerks kleidet, daß die Künstler, von denen das Leben kommen soll, weder wieder Handwerker im alten Sinne werden wollen noch auch sich handwerksmäßiger Betriebe zur Ausführung ihrer Ideen zu bedienen gewillt sind.

Noch ist aber nicht entschieden, ob die ausführenden Groß- oder Mittelbetriebe von kapitalistischen Unternehmungen oder auf anderem Wege ins Leben gerufen werden; noch ist nicht entschieden, ob die Wirtschaftsverfassung die privatkapitalistische sein soll oder ob man etwa daran denken darf, das Kunstgewerbe zu verstaatlichen oder von Künstlergenossenschaften pflegen zu lassen. Alle diese Möglichkeiten bestehen offenbar und eine Betriebsorganisation, wie sie beispielsweise die „Vereinigten Werkstätten" besitzen, ist ebenso gut im Rahmen einer kapitalistischen Unternehmung wie einer Genossenschaft, wie auch einer Staatsanstalt möglich.

Daß aus der kapitalistischen Wirtschaftsverfassung als solcher, eben weil sie auf dem Prinzip des

Gewinnstrebens aufgebaut ist, für das kunstgewerbliche Schaffen schwere Gefahren erwachsen, habe ich an anderer Stelle gezeigt. Vor allem die Unrast, die die kapitalistische Organisation mit Notwendigkeit mit sich bringt, ist, wie wir sahen, ein schlimmes Gift für alle künstlerische Produktion. Und diese Unrast, dieses Hetzen und Jagen, das gerade die Konkurrenzunternehmung braucht, um sich erhalten zu können: sie würden ausgeschaltet werden, wenn man sich das Kunstgewerbe in allen seinen Zweigen verstaatlicht dächte, so wie es heute schon einzelne Gebiete (Porzellanindustrie, Gobelinweberei) sind. Nur daß natürlich die Staatsanstalt andere Gefahren in sich birgt: Verknöcherung, Bureaukratismus usw. Immerhin wird man daran denken müssen, wenigstens Staatsbetriebe neben der Privatindustrie in größerem Umfange ins Leben zu rufen, denen die Pflege einer künstlerischen Produktion zur Aufgabe zu machen wäre, die auch bemüht sein müßten, ohne Rücksicht auf den Augenblicks-Erfolg, das heißt also auf den Absatz, das heißt also auf die Rentabilität, namhafte Künstler durch hohe Entlohnung heranzuziehen, denen dann eine völlig

unbehinderte Entfaltung ihres Wesens gewährleistet sein müßte. Ich glaube, daß von solchen staatlichen Musteranstalten, vielmehr noch als von staatlichen Museen und staatlichen Gewerbeschulen, ein wohltuender Einfluß auf die gesamte kunstgewerbliche Produktion ausströmen könnte. Wir haben heute schon Männer in unsern Ministerien, die ausgezeichnete Dezernenten für derartige staatliche kunstgewerbliche Anstalten abgeben würden.

Weniger vermag ich an die Zukunft der Künstlergenossenschaft zu glauben. Ihr würde die Bürde und das Onus der Konkurrenz nicht abgenommen werden: sie müßte ja im Wettbewerb mit der kapitalistischen Unternehmung eine Rente herauswirtschaften, da sich wohl kaum so viel reiche Künstler oder Kunstfreunde finden würden, die eine Genossenschaft großen Stils à fonds perdu begründen möchte. Sie müßte also allen Reklame-, allen Ausstellungsschwindel ebenso mitmachen, wie die kapitalistische Unternehmung, ihre Mitglieder würden ebenso vom Sensationsteufel geritten werden, als ob sie für ein Geschäft arbeiteten: kurz, sie wiesen alle Schattenseiten

der kapitalistischen Unternehmung auf, ohne sich deren Vorzüge zunutze machen zu können. Denn diese sind doch zweifellos vorhanden. Für das Kunstgewerbe: weil am ehesten der kapitalistische Unternehmer auch einmal etwas Neues, Unbekanntes, Unerprobtes zur Ausführung bringt; für den Künstler vor allem: weil der kapitalistische Unternehmer ihm ganz und gar die Sorge um den Absatz abnimmt, alle Scherereien merkantilen Charakters ihm erspart und sein Können doch schließlich auch in einer Weise materiell zu lohnen vermag, wie es weder eine Genossenschaft noch der Staat vermöchte. Das gilt freilich nur für die großen Modekünstler. Aber nach diesen und ihren Revenuen orientiert sich ja doch die größte Masse der Künstler heutzutage. Und bekanntlich sind die Lotterien mit großen Treffern (mag deren Zahl auch gering sein) bei der Menge die beliebtesten.

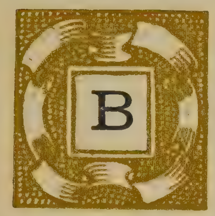
So glaube ich, wenn man alle Faktoren in Betracht zieht, wird man zu der Überzeugung kommen, daß der größte Teil kunstgewerblichen Schaffens sich in Zukunft im Rahmen der kapitalistischen Unternehmung abspielen wird. Vielleicht

bildet sich ein Mittelglied zwischen Produktionsunternehmung und Künstler heraus, wie es jetzt schon vielfach besteht: das große Warenhaus oder der Kunstsalon oder die Kunstgewerbehalle, in denen dann eine Konzentration des Absatzes erfolgt zur Bequemlichkeit des Publikums und wohl auch des leitenden Künstlers. Diese Entwicklung wird sich vollziehen, weil sie im Interesse der stärksten beteiligten Elemente liegt: des Kapitalisten, aber auch des Künstlers. Ich glaube nun aber auch, daß für das Kunstgewerbe selbst diese Entwicklung nicht zum Unheil auszuschlagen braucht. Voraussetzung dieser Hoffnung ist freilich, daß dem Künstler die Herrschaft gewahrt bleibe. Alle Zukunft des kunstgewerblichen Schaffens ist gebunden an die unmittelbare Befruchtung der Produktion mit den Ideen talentvoller Künstler. Da diese Befruchtung nun, wie wir sahen, nicht mehr in der ursprünglichen Weise erfolgen kann, daß der Künstler selbst Handwerker wird, so bleibt nichts übrig, als daß der Künstler sich zum Leiter aller der bei der kunstgewerblichen Produktion beteiligten Faktoren aufschwinge. Er muß sie beherrschen und

erziehen: Publikum, Arbeiter, Unternehmer. Und durch die Erfüllung aller dieser Elemente mit seinem Geiste die organische Einheit des Kunstschaffens wieder herzustellen trachten, die zunächst durch die moderne Entwicklung — sehr zum Schaden des Kunstgewerbes — verloren gegangen war. Im Künstler ruht unsere Hoffnung. Möge sie nicht getäuscht werden.



V. DIE GRENZEN DES KUNSTGEWERBES.



BETRACHTET MAN DIE LAGE recht, in der sich das Kunstgewerbe heute in den Kulturländern befindet, prüft man die Bedingungen seiner Entwicklung genau, so muß man, wie ich glaube, zu der Überzeugung kommen, daß für die Zukunft des Kunstgewerbes recht gut gesorgt sei. Eine Gefahr, daß die kommenden Geschlechter zu wenig Kunstgewerbe haben sollten, daß das kunstgewerbliche Schaffen versiegen werde, besteht wohl kaum. Die Zahl der Künstler, die sich der gewerblichen Produktion annehmen werden, wird sicher nicht geringer werden: dafür sorgt schon der zunehmende Wohlstand. Dieser aber schafft auch einen immer größeren Kreis von Konsumenten besserer und schöner Gebrauchsgüter. Und der Zug zur Sinnlichkeit, der unsere Zeit erfüllt, wird die Neigung immer stärker werden lassen, das Leben durch allerhand Schmuck zu verschönern.

Viel größer scheint mir eine andere Gefahr zu sein, und von der will ich zum Schlusse noch sprechen: die Gefahr nämlich, daß es zuviel Kunstgewerbe gebe.

Ich meine: zuviel Kunstgewerbe in dem subjektiven Sinne, in dem ich das Wort fasse. Zuviel Kunstgewerbe als Seelenstimmung, als Gemütsverfassung. Zuviel Verlangen nach schöner Gestaltung unserer Umgebung. Eine zu ausschließliche Ausrichtung aller gewerblichen Produktion wie schließlich aller Lebensführung auf ästhetische Werte. Zuviel: im Interesse einer vollen und tiefen Kultur. Weil ich fürchte, daß ein Überwuchern der ästhetischen Werte andere wichtige Werte zerstören wird; weil ich fürchte, daß die Hierarchie der Werte erschüttert wird, daß Hohes erniedrigt, Niedriges erhöht wird. Weil ich eine Applanierung aller Werte fürchte. Und in deren Gefolge den Anbruch einer materialistischen Ebenenkultur ohne Höhen und Tiefen, einer sensualistisch-intellektuellen Tageskultur ohne die Heimlichkeiten der Dämmerung, ohne die Majestät der Nacht. Ich will versuchen, im einzelnen zu sagen, was ich im Sinne habe.

Das erste, vor dem wir uns hüten sollten, ist dies: daß wir den ästhetischen Gesichtspunkt wahllos auf alle Gegenstände unseres Gebrauchs erstrecken. Das ist zunächst nur taktlos und geschmacklos. Das aber sehr. Wer überall den künstlerischen Geschmack gewahrt wissen will, erklimmt den Gipfel der Geschmacklosigkeit. Wer die tausend wichtigen Dinge, die wir zur Befriedigung unserer Notdurft gebrauchen, in Schönheit tauchen will, verstößt wider den Geist und die Würde der Schönheit selbst. Ist es frivol, in Schönheit sterben zu wollen, so ist es abgeschmackt, sich in Schönheit die Zähne zu putzen, die Feder abzuwischen, und andere Notdurft zu verrichten. Wir sollen nicht Bartbinden und Spucknäpfe nach Zeichnungen großer Künstler haben wollen, weil wir dadurch Nichtigkeiten oder Nachtseiten des menschlichen Lebens Wichtigkeit und Helligkeit verleihen. Wie man über gewisse Vornahmen nicht spricht, weil sie unappetitlich sind, so soll man auch die Gegenstände, die man dazu gebraucht, nicht durch irgend einen ästhetischen Gesichtspunkt sich oder gar andern eigens vor Augen führen. Es ist auch

läppisch, Küchenschränke und Kochtöpfe auf kunstgewerbliche Ausstellungen zu schicken mit der Absicht, sie bewundern zu lassen. Alles dies immer, weil bestimmte, ja weil die meisten Gebrauchsgegenstände zu nichtig sind, als daß man sie überhaupt anders als unter dem Gesichtspunkt platter Nützlichkeit betrachten sollte.

Eine ähnliche Geschmacklosigkeit begehen wir, wenn wir keinen Sinn für die Gelegenheit, keinen Sinn für die Situation haben, in denen ein Gegenstand ästhetisch gewertet werden darf. Wir wollen bei besonderen festlichen Anlässen die Frauen sich schmücken sehen und mögen es wohl leiden, wenn viel künstlerisches Wesen in ihrer Prachtkleidung verborgen ist. Aber wir finden es wiederum abgeschmackt, wenn selbst die Frau ihr Alltagsgewand „künstlerisch" gestaltet, finden es läppisch, wenn der Mann überhaupt seine Kleidung unter anderem Gesichtspunkt als dem der konventionellen Eleganz betrachtet. Wir freuen uns der prächtigen, mit allem Raffinement des Geschmackes ausgestatteten Unterkleider der Frau; aber wir lächeln über den Mann, der in farbigen Trikots oder gestickten Nachthemden einherstolziert.

Das feste Gefüge unserer Sitte darf hier nicht durch ästhetische Räsonnements erschüttert werden.

Das bedeutet also: dem Kunstgewerbe, dem Streben nach künstlerischer Gestaltung der Gebrauchsgegenstände sind bestimmte Grenzen gezogen. Manche Dinge sollen nur unter ganz besonderen Umständen schön sein, andere — und die meisten — Dinge sollen überhaupt nicht „schön", sondern nur nützlich, nur zweckmäßig, nur praktisch sein. Das hat wohl auch den Zweckmäßigkeitsästhetikern vorgeschwebt, als sie den Satz aufstellten: was zweckmäßig ist, ist auch schön. Nur daß in dieser Fassung der Gedanke durchaus schief ist. Wir sahen schon, daß keineswegs die Zweckmäßigkeit immer auch ästhetisches Wohlgefallen weckt. Und deshalb ist es auch grundverkehrt, alles kunstgewerbliche Schaffen nur unter dem Gesichtspunkt der höchsten Zweckmäßigkeit orientieren zu wollen. Die richtige Formulierung des Gedankens ist diese: es gibt Dinge, die nur zweckmäßig sein sollen, andere, die auch schön sein sollen: es gibt Objekte des Kunstgewerbes und es gibt gewerbliche Gegenstände, die keine Objekte des Kunstgewerbes sein

dürfen (wie ich es in dem ersten Abschnitt schon angedeutet hatte). Nun aber kann man mich fragen: ja müssen denn die reinen Nützlichkeitsdinge häßlich sein? Ist es denn nicht möglich, daß sie nebenbei auch dem Auge wohlgefällig sind? Gewiß ist das möglich. Aber es darf nicht gewollt, nicht erstrebt, nicht gedacht sein. Es ist zu hoffen, daß unsere Produktion von selbst die Häßlichkeiten vermeidet. Das wird sie aber am ehesten tun, wenn sie alle künstlerischen Velleitäten aus dem Spiele läßt, wenn sie wirklich ihr Augenmerk nur auf die Zweckmäßigkeit des Gegenstandes richtet. Unsere Künstler sollten hier ganz ihre Hand aus dem Spiele lassen und sich würdigere Objekte für die Verwirklichung ihrer Ideen suchen als Bauchbinden, Wärmflaschen und Regenschirme.

Aber mit einer Beschränkung des kunstgewerblichen Gesichtspunktes auf passende Gegenstände und passende Gelegenheiten ist noch nicht alle Gefahr beseitigt, die unserer Kultur vom Kunstgewerbe her droht. Es gibt auch ein Zuviel im Maße. Es besteht die große Gefahr, daß die rein ästhetischen Werte überhaupt sich vordrängen und

die Harmonie unseres Wesens beeinträchtigen. Ich meine: wir können leicht dazu kommen, uns mit zuviel schönem Tand zu umgeben und zu einseitig das Schöne in der Welt der Dinge, die uns umgibt, zu betonen.

Ich denke an ein Wort Goethes (den man so gern als Bannerträger einer rein künstlerischen Kultur anspricht): daß ein Mann mit Ideen, der geistig schaffen will, nicht in einem Zimmer wohnen dürfe, das mit prächtigen Gegenständen vollgestellt sei, weil er dadurch abgelenkt werde. Er selbst lebte ja in der Tat, wie wir wissen, in einem kahlen, weißgetünchten Raume, mit weißen Mullgardinen, umgeben von ungestrichenen, schlichten Tannenholzmöbeln. Und hatte doch Sinn für prächtige Ausstattung der Wohnung, wie die Empfangsräume des Weimarer Hauses uns zeigen. An dem Goetheschen Wort ist zweifellos das richtig, daß ein Zuviel von schöner Umgebung den Geist zerstreut und zersplittert.

Aber ein Zuviel an sinnlicher Schönheit kann unsern Geist auch verflachen. Wir sind heute beinahe so weit, daß wir nicht viel mehr nach dem Inhalt eines Buches fragen: wenn es nur

mit schönen Lettern auf gutem Papier gedruckt ist, wenn Umschlag, Buchschmuck und Vorsatzpapier (die ja immer von einem Künstler „geschaffen“ sein müssen) unser ästhetisches Wohlgefallen erregen. Wir drangen tiefer in den Geist des Werkes ein, als wir noch die zerfetzten Reklamhefte mit glühenden Wangen verschlingen konnten. Und wenn wir ein Shakespearesches Stück in Berlin sehen, so interessiert uns im Grunde fast nur noch, wie der grüne Sammet eines Schauspielers auf dem roten Hintergrunde gewirkt hat, und nur wenig noch, was der Schauspieler gesprochen hat.

Und auch verrohen kann uns übertriebene Wertung des Schönen an den äußeren Dingen. Wir sehen so oft, wie zartere Regungen unserer Seele erdrückt werden durch die überwuchernde Ästhetisierung. Wenn wir beispielsweise die Empfindungen der Pietät bei unserer Wohnungseinrichtung ganz hintansetzen. Wenn wir ein wenig geschmackvolles Kissen, das uns doch unsere Jugendgeliebte als Angebinde verehrt hatte, vom Sofa heruntertun; wenn wir die häßlich gerahmten Bilder unserer Eltern in die Fremdenstube

verbannen; wenn wir den alten Rohrstuhl aus der Studentenzeit, auf dem wir so manche bange und fleißige Stunde verbracht haben, nun nicht mehr achten, weil er nicht mehr „in die Einrichtung paßt“. Solche Art Roheit rächt sich dann an uns selbst. Es ist, als ob alle Wärme und alle Traulichkeit aus unserer Umgebung verschwände, wenn wir sie immer nur unter ästhetischem Gesichtspunkte gestalten. Die „geschmackvollste“ Einrichtung bleibt kalt, solange sie nur schön ist. Es ist ein verhängnisvoller Irrtum, zu glauben, daß künstlerische Erwägungen allein uns unser Haus bauen, unser Heim gründen können. Erst wenn die tausend unkünstlerischen Erlebnisse und Empfindungen unseres Lebens sich in unserm „Hausgestühl“ ausdrücken, bekommt es eine Seele, die ihm niemals sein Erzeuger, und sei er der größte Künstler, verleihen kann. Schönheit und Heimlichkeit wohnen selten beieinander. Und wir finden oft, daß Künstler, die von „Berufswegen“ ihr Haus mit allem Raffinement eines verfeinerten Geschmackes ausstatten, in einem Winkel des Hauses, in einem kleinen Wohnzimmerchen alle künstlerischen Erwägungen unterdrücken

und sich eine Bucht schaffen, in der sie mit ihren alten Möbeln, mit allerhand Erinnerungen und unschönem Krimskrams sich behaglich einnisten.

Ich glaube auch, daß ein Zuviel an schöner Sinnlichkeit unsern Geist stumpf macht. Wie uns die moderne Reproduktionstechnik immer mehr daran gewöhnt hat, nur Bilder anzuschauen und durch die Anschauung unsere Kenntnisse zu vernehmen. Es ist eine schlimme Ausgeburt schon in unserer Zeit, wenn wir anfangen, unsern Kindern die Segnungen des Kunstgewerbes teilhaftig zu machen, wenn wir unsere Kinder auch nur mit ästhetisch einwandsfreien Dingen umgeben wollen. „Die Kunst im Leben des Kindes" — ein entsetzliches Wort! Da doch das Kind noch genug Phantasie besitzt, um sich eine Welt von Bildern und Gestalten selbst zu erzeugen und den dürftigsten Gegenstand mit allem Glanz und aller Pracht auszustatten. Da doch das Kind vor allem ungezogen, unästhetisch sein soll, um sich auszutollen, als kleiner Barbar aufwachsen soll und nicht als Ästhet. Je mehr „schöne" Gegenstände ich ihm vor die Nase setze, desto

mehr stumpfe ich die schöpferische Kraft seiner Phantasie ab.

Und wenn unser ganzes Sinnen und Trachten nur darauf gerichtet ist, wie wir die Welt der toten Dinge, in der wir leben, schön und geschmackvoll gestalten: verarmen wir dann nicht? Verkümmern wir nicht, indem wir unsern Geist und unser Herz den tausend andern Welten verschließen, die auf uns eindringen? Bis wir schließlich zu erbarmungswürdigen Sklaven unsrer Umgebung werden: unsere eigenen Kammerdiener, unser eigener Kastellan.

Gerade das, was der ästhetischen Betrachtung am höchsten stehen sollte: die Harmonie der Gesamtpersönlichkeit, kann solchermaßen durch einseitige Betonung des rein Künstlerischen zerstört werden. Statt einer vollen und lebendigen Persönlichkeit entwickelt sich schießlich die Karrikatur des Ästheten.

Man wird mich nicht in den Verdacht bringen, daß ich mit dieser Aussprache den Kampf gegen schöne Lebensformen hätte aufnehmen wollen. Ich glaube vielmehr, daß die geschmackvolle Ausgestaltung unserer Umgebung ein notwendiges

Postulat aller Kultur ist, und hoffe, daß sie immer mehr wieder eine Selbstverständlichkeit werden wird. Denn gerade dadurch würde ein großer Teil der Gefahren, von denen eben die Rede war, schon aus der Welt geschafft sein: wenn wir auch diejenigen Gegenstände, die wir für würdig erachten, daß sie schön seien, ohne viel Besinnen und ohne allzu starke Ablenkung besitzen könnten.

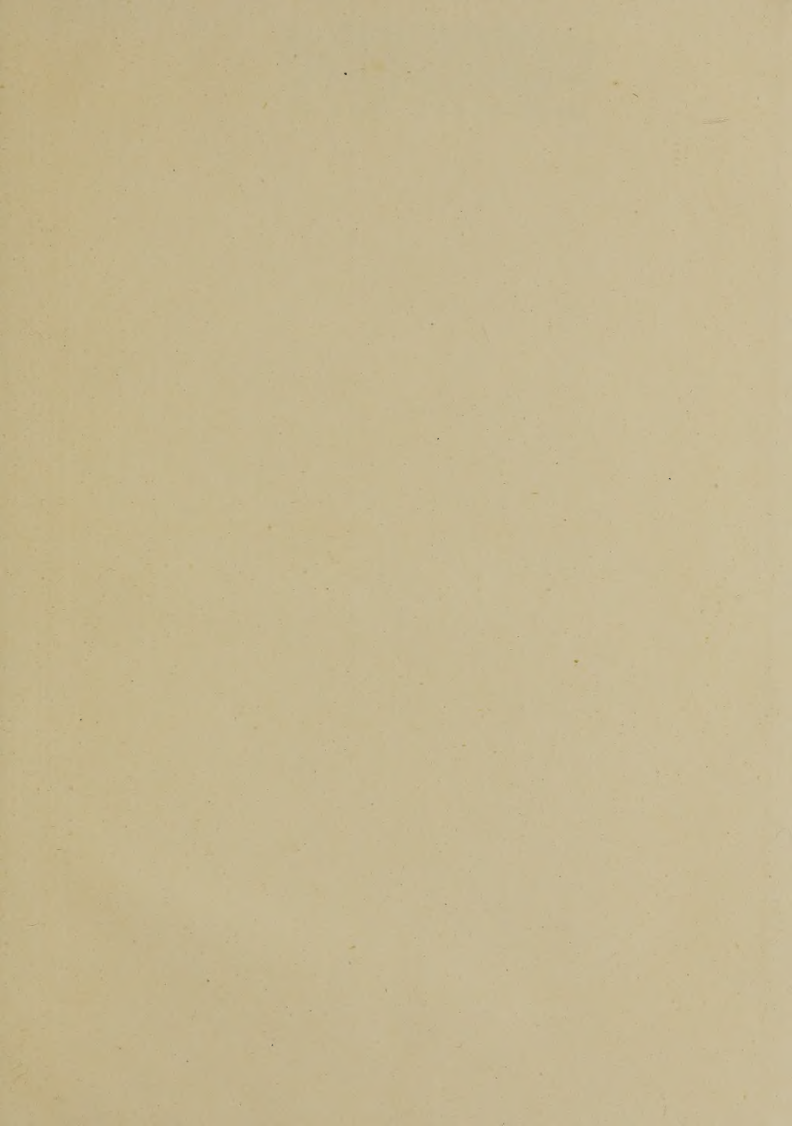
Ich wollte nur warnen vor einer einseitigen Entwicklung in der Richtung einer rein „künstlerischen“ Kultur, die ja jetzt zu einem Schlagwort geworden ist. Wie wir nicht alle Notdurft zum Gegenstande ästhetischer Betrachtung gemacht wissen wollen, so auch nicht allen Lebensinhalt überhaupt. Es gibt eine Sphäre unseres Daseins, die unterhalb der künstlerischen Wertung liegt, aber ebenso eine, die darüber liegt. Wollten wir unsere ganze Kultur rein ästhetisch orientieren, so würde unser Leben kalt und öde und leer werden; unsere Seele würde verdorren, unser Geist veröden. Wir müssen den künstlerischen Bestrebungen den ihnen gebührenden Platz in der Gesamtheit unserer Lebensbetätigung anweisen,

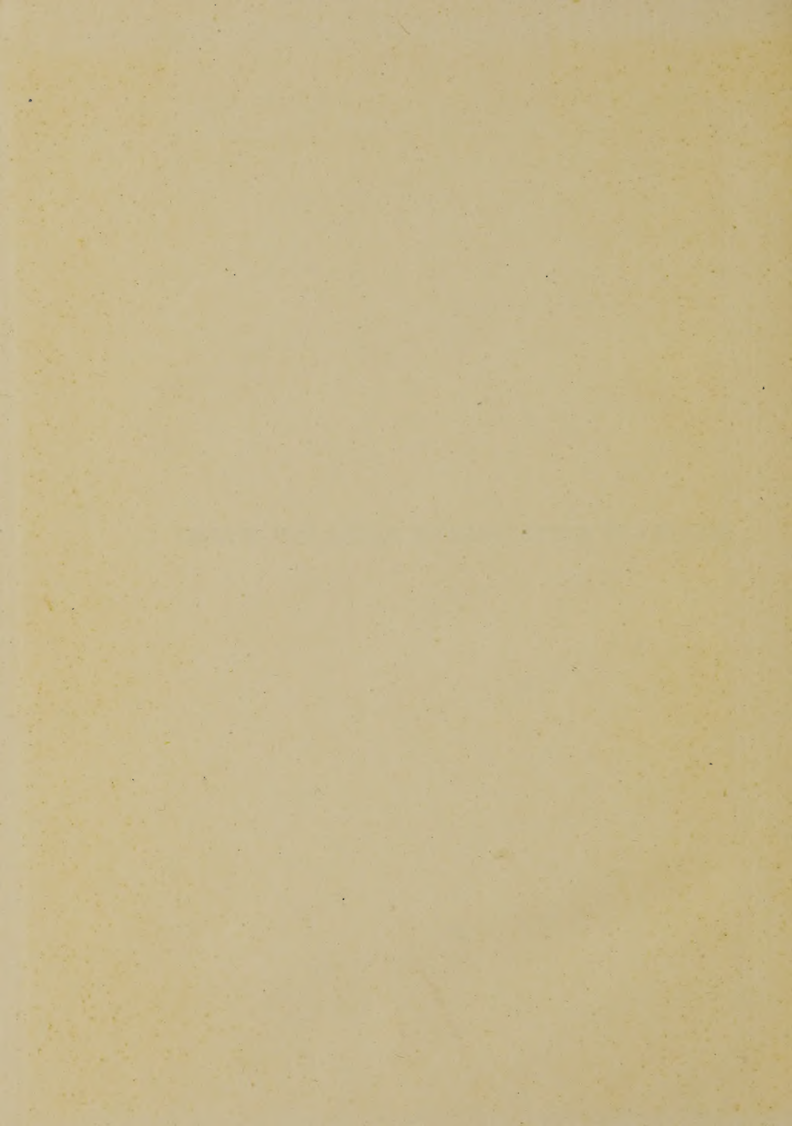
deren letztes Ziel doch wohl die Heranbildung harmonischer, will sagen: in ihrer gesamten Wesenheit guter, tüchtiger, vornehmer, geistig hochstehender Persönlichkeiten ist. Und in dieser Betrachtung gibt es auch „Grenzen des Kunstgewerbes“.

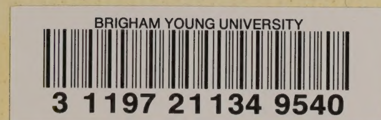




DRUCK VON OSCAR BRANDSTETTER IN LEIPZIG






BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21134 9540

